CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

635

mayo 2003

DOSSIER:
Karl Popper

Philippe Jaccottet
El cerezo

Rafael Narbona
Jean Améry, el exilio de la vida

Rosa Rodríguez Fischer
Las novelas peligrosas de Vila-Matas

Centenario de la independencia de Panamá

Entrevista con Dietrich Schwanitz

Ilustraciones de Juan Gris y Luis Marsans

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA, S.A.
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-03-005-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

635 ÍNDICE

DOSSIER
Karl Popper

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Juan Gris y Luis Marsans

DOSSIER
Karl Popper

Coordinador:
RAFAEL GARCÍA ALONSO



Sir Karl R. Popper

El conocimiento científico como expresión de la racionalidad humana

Luis María Cifuentes Pérez

En este breve artículo se van a desarrollar algunas ideas acerca del conocimiento científico en Karl Popper; y lo voy a hacer desde tres ángulos complementarios: los límites del conocimiento científico tal y como él los pensó; después trataré su noción de verdad y de error en el conocimiento en general y en particular en la ciencia; y por fin, su concepción del «racionalismo crítico» que es el nombre que Popper adoptó para autodefinir su posición filosófica.

1.º) Los límites del conocimiento científico

La influencia de Inmanuel Kant ha sido sobre muchos pensadores del siglo XX muy importante, especialmente en todos aquellos que como Popper dedicaron su esfuerzo intelectual a analizar a fondo en qué consiste el conocimiento humano y sobre todo la ciencia. Konrad Lorenz, Ludwig Wittgenstein, Albert Einstein y tantos otros fueron pensadores que trataron de reactualizar y revisar la síntesis kantiana entre el empirismo y el racionalismo desde sus propias concepciones y prácticas científicas. Para los biólogos, los matemáticos y los físicos del siglo XX la epistemología kantiana ha sido siempre una fuente de inspiración filosófica.

Una de las nociones más controvertidas de Kant, y que también ha ejercido a modo de horizonte intelectual una gran influencia sobre la filosofía actual, ha sido la de límite. La idea de que hay unos límites entre los conocimientos y que no se pueden traspasar ciertas fronteras sin caer en ilusiones y en errores graves es típica de Kant. Así, el uso trascendente de los conceptos metafísicos fuera del ámbito de la experiencia y de la ciencia no es posible. Como es bien sabido, solamente se puede hablar de Mundo, Alma y Dios como Ideas reguladoras del quehacer intelectual, pero las categorías no pueden aplicarse más allá de los fenómenos. El límite del conocimiento científico son los fenómenos, cognoscibles mediante juicios

sintéticos *a priori*. ¿Qué es el nóumeno o cosa-en-sí que se sitúa más allá de esos fenómenos? Es lo pensable, pero no cognoscible. No es posible un conocimiento científico de las grandes totalidades omniabarcantes de los fenómenos cósmicos, ni de los fenómenos psíquicos, ni de la totalidad de las totalidades o ideal de la Razón (Dios). Esa función de las Ideas como reguladoras y como horizonte de inteligibilidad de toda la realidad, es la noción que influye en Popper. Popper insiste siempre en que la ciencia no puede clausurar ni abarcar todo el conocimiento humano. Se puede y se debe pensar más allá de los fenómenos que nos descubre y explica la ciencia. Un caso muy importante de realidad inteligible es el de la libertad a la que Popper dedicó gran parte de sus trabajos. La causalidad del ser humano es libre y en modo alguno se puede explicar por las categorías de la causalidad científica. La sociedad abierta que tanto reivindicó nuestro autor durante toda su vida está ligada a su «imagen propensivista» del universo. Es decir: en lo referido al universo físico se trata de «una imagen, un sueño y no de una teoría contrastable. La ciencia necesita estas imágenes. Ellas determinan en gran medida la situación de sus problemas»[1].

Estos límites de la ciencia como conocimiento se reflejan en los límites del lenguaje. Las funciones del lenguaje según Popper son las descritas por Karl Bühler (descriptiva, expresiva y apelativa). A ellas añade Popper una muy importante: la argumentativa, que para él constituye la fuerza más poderosa en el avance de las teorías e hipótesis científicas. El razonamiento y la cooperación intelectual entre los científicos, y entre los seres humanos en general, es básica para el avance del ser humano hacia la verdad. Nadie por su cuenta y en solitario hace progresar la ciencia: son absolutamente necesarias la argumentación, la crítica y la cooperación. El conocimiento humano es, ante todo, un proceso que funciona por conjeturas y refutaciones continuas.

Los indeterminismos en la Naturaleza a nivel de la mecánica cuántica y en la Historia en lo que se refiere a los cambios históricos se reflejan muy bien en lo que Popper pone como ejemplo paradigmático. El enunciado de que «Todos los relojes son nubes» es verdadero, mientras que es falso el enunciado mecanicista y determinista de que «Todos las nubes son relojes». Nuevamente aparecen aquí los límites del conocimiento y de la ciencia. Los sistemas de interacción física en el nivel de las partículas subatómicas, según Popper, revelan un indeterminismo dinámico que se asemeja

[1] *K. Popper.* Teoría cuántica y el cisma en física. *Tecnos. Madrid, 1985, p. 222.*

a la inestabilidad propia de las «nubes», lo que imposibilita la predicción de los fenómenos cuánticos. En la Historia humana la imprevisibilidad es aún mayor, porque la capacidad racional, libre y creadora de los seres humanos hace imposible cualquier profecía y cualquier predicción de los fenómenos históricos y sociales.

2.º) La noción de verdad y error

Como es bien sabido, su noción de verdad está basada en la definición de Alfred Tarski de «correspondencia objetiva con los hechos». Ello va unido a su concepción del realismo como teoría metafísica acerca del mundo. Pero lo importante para Popper es sobre todo el lenguaje argumentativo y la crítica; ésa es la clave de todo el desarrollo científico y del conocimiento humano en general en su búsqueda de la verdad. Todo conocimiento avanza según el siguiente esquema: P1 - TS - EE - P2 y así sucesivamente. P1 (problemas), TS (tentativas de solución), EE (eliminación de errores) y P2 (nuevos problemas) en sucesión indefinida. Si la vida es intentar resolver problemas, la búsqueda de la verdad en el conocimiento y en la ciencia es para Popper un ejercicio continuo de nuevas soluciones a viejos y nuevos problemas.

El ensayo y el error son esenciales para el aprendizaje humano y para el avance del conocimiento y del progreso científico. «El conocimiento objetivo, como por ejemplo el científico, está formado por teorías conjeturales, problemas pendientes, situaciones problemáticas y argumentos». Así que la noción de problema y la solución de los problemas es clave para entender la noción de ciencia y de desarrollo científico en general. Eso nos lleva a su concepción biologista y evolucionista del ser humano, de su lenguaje y de su inteligencia. Vivir es ya comenzar a resolver problemas y a superar situaciones problemáticas. Sobrevivir es la primera solución al problema de la vida. Conocer es también una búsqueda de soluciones a los nuevos problemas que van surgiendo. Este aspecto me parece muy válido, por ejemplo, para la docencia en nuestros Institutos de Secundaria, que nos presentan cada día situaciones nuevas que exigen conocimiento, argumentación, crítica y tentativas para solucionar nuevos problemas. Por ejemplo: en el caso de la educación de nuestro país, el hecho de la multiculturalidad, cuya complejidad exige mucha reflexión, mucho diálogo, buenas argumentaciones, mucha observación de hechos, mucho análisis de los datos sociológicos, conjeturas, contrastaciones y decisiones muy pensadas.

Aprender de los errores es la mejor forma de irse acercando a la verdad, aunque nunca se alcance plenamente. Pero el dogmatismo de los sistemas puramente idealistas o totalitarios (Platón o Friedrich Wilhelm Hegel) y el subjetivismo de los sistemas psicologistas (David Hume) no son compatibles con su teoría de la verdad.

En el campo de la filosofía de la ciencia, Popper se sitúa críticamente frente al «instrumentalismo», que es sinónimo de teoría de la «verdad operatoria» y frente al esencialismo, que considera la verdad de las «cosas en sí». Su teoría de la verdad es en realidad una teoría sobre las conjeturas y suposiciones. En palabras de su autor: «Las nuevas teorías científicas son, al igual que las viejas, genuinas conjeturas; son también genuinos intentos por describir esos otros mundos. Así nos vemos conducidos a considerar esos otros mundos, incluyendo nuestro mundo ordinario, como igualmente reales; o mejor quizás, como aspectos o capas igualmente reales del mundo real»[2].

3.º) El racionalismo crítico

En su obra *La sociedad abierta y sus enemigos* Popper define el racionalismo más que como un sistema filosófico, como una actitud en que predomina la disposición a escuchar los argumentos críticos y a aprender de la experiencia.

La ciencia se vale del empirismo al igual que del racionalismo; utiliza los sentidos y la inteligencia. Al estilo de Aristóteles y de Kant, Popper insiste en que no hay conocimiento sin experiencia sensible y sin un uso adecuado del entendimiento. Popper no está de acuerdo con el inductivismo o empirismo radical y lo demuestra con sus críticas al asociacionismo psicologista de Hume; pero tampoco está de acuerdo con el racionalismo absoluto de los formalistas o matemáticos. Él cree en la fuerza argumentativa de la razón humana y en la observación cuidadosa de los hechos, en la capacidad de los seres humanos de ser razonables, por encima de los intereses particulares de los individuos y de los grupos sociales y también por encima de los sentimientos y de las pasiones. La actitud del racionalista crítico es la del científico: experimentación y argumentación. En el campo de la ciencia, parece que Popper no tiene en cuenta la enorme influencia de los intereses políticos y económicos en el mismo desarrollo de la actividad

[2] *K. Popper.* El desarrollo del conocimiento científico. *Paidós, Buenos Aires. 2 ed. 1979, p. 136.*

investigadora y científica. Ahí se puede entender su confrontación con Habermas y otros autores neomarxistas por su análisis crítico del conocimiento y el progreso científicos y de los intereses económicos y sociales vinculados a la ciencia.

Para Popper, tanto el psicologismo subjetivista del empirismo de Hume como el neopositivismo de los autores del Círculo de Viena son, en realidad, dos caras de la misma moneda: un concepto ingenuo e insuficiente de la «experiencia» y por tanto del empirismo. En el fondo, todo el empirismo lógico de los neopositivistas lo único que ha hecho es convertir en lenguaje formal, en enunciados primitivos de las cláusulas protocolarias, las asociaciones psicologistas de la teoría del conocimiento de Hume. Su mérito consiste en haber dado un «giro lingüístico» a los hechos observacionales primitivos que los científicos experimentan en el laboratorio científico o en la realidad empírica.

En su visión racional y crítica de este empirismo ingenuo traducido al formalismo lingüístico, Popper se pregunta por el papel de la razón y de la teoría en todos estos procesos. Y también por qué preferimos unas teorías a otras y decidimos seguir una teoría en lugar de otra. Según nuestro autor, en la base observacional del progreso científico, en los experimentos científicos, casi siempre existe la guía de una teoría. Casi siempre es el científico teórico quien, haciendo uso de su racionalidad, orienta el sentido de la experimentación científica y le indica el camino a seguir. Para Popper, el último apoyo de las teorías científicas no puede ser la observación directa de los hechos, ya que eso es una cuestión psicológica; sino la teoría racional que se basa en una justificación razonada, en unas reglas lógicas basadas en la contrastación de esa teoría con otras y también con los enunciados básicos. Siempre se elige entre las teorías rivales aquella que mejor haya resistido todo tipo de contrastación, la menos refutable. Dicho de manera más darwinista o biologista, es mejor teoría aquella que resuelve mejor los problemas que intenta solucionar.

El ejemplo de la física de Newton le sirve a Popper para aclarar cómo en la historia de la ciencia, jamás se derivan las teorías de los enunciados observacionales. Y para ello se apoya en Kant, quien ya había analizado cómo la dinámica newtoniana era universal, exacta y abstracta y cómo trascendía claramente toda observación. Por eso insiste Popper en que las teorías metafísicas y las teorías científicas pueden y deben estar sometidas a la racionalidad crítica. Las cuestiones de la metafísica no son contrastables ni refutables empíricamente; en cambio, las teorías científicas pueden ser refutables empíricamente y su inmediata «utilidad práctica» es más evidente. Y, siguiendo el pensamiento y el estilo kantiano, la capacidad racio-

nal y crítica del ser humano es la que establece que la metafísica es inevitable y que la ciencia no agota todo el pensamiento y la racionalidad de los seres humanos.

La objetividad total no se logra nunca ni tampoco la claridad definitiva sobre los problemas planteados, pero sí se puede avanzar por el diálogo de la razón crítica. Por lo tanto, no se puede admitir ni el argumento de autoridad ni la sacralización de la tradición ni la falta de libertad de pensamiento. De ahí las durísimas críticas de Popper a aquellos sistemas teóricos y políticos que negaban la libertad de pensamiento y de expresión a sus ciudadanos, como la República de Platón o la utopía comunista creada en la Unión Soviética de Stalin. La libre investigación es una condición necesaria para el avance y el desarrollo científico y de la humanidad, y la superación de los prejuicios es fundamental para aprender a escuchar otras razones y otros argumentos. Saber escuchar a otro es esencial en esta tarea intersubjetiva e interpersonal. Esa tarea de diálogo y cooperación es absolutamente imprescindible en el ámbito de la docencia y de la investigación, ya que nadie tiene en posesión única ni la verdad ni la racionalidad, y todos podemos aprender de otros pensadores que tienen ideas y razones distintas a las nuestras.

El racionalismo debe ser crítico y autocrítico, no como el «racionalismo comprensivo», tal y como lo denomina Popper, que es en realidad un idealismo (Platón, Hegel). El mejor ejemplo de pensador racionalista crítico fue, según Popper, Sócrates. Él encarnó las mejores actitudes racionalistas y la mejor conducta ética: modestia intelectual, conciencia de sus limitaciones, diálogo y cooperación con el que busca la verdad. La decisión a favor del racionalismo crítico es en el fondo una decisión moral, proclama Popper en varias ocasiones. En realidad, decidimos que es lo mejor para el ser humano porque eso consiste en adoptar una actitud de confianza limitada en la razón para resolver todos nuestros problemas.

La figura de Sócrates, como ignorante que sabe que no sabe y como mediador entre los seres humanos con su actitud de ironía y de diálogo crítico, es el mejor símbolo del filósofo y del educador. Popper vio en el maestro de Platón todo lo contrario de lo que censuró Nietzsche: conciencia de los límites, sencillez y capacidad racional y dialógica. La sabiduría total no está al alcance de ningún ser humano, pero la racionalidad crítica y la cooperación intelectual, son posibles y deseables. Para Popper y para quien esto escribe, la inteligencia no sólo es una cuestión teórica sino también ética. La mejor inteligencia es la que se aplica no solamente a investigar acerca de cómo saber, sino también se dedica a estudiar cómo vivir mejor. Al estilo de Kant, podemos decir que la crítica de la razón científica no puede ser adecuada sin la crítica de razón ética.

Realismo e instrumentalismo en Popper

Andrés Rivadulla

En pocas palabras, Popper (1994, p. 174) expresa el núcleo del debate realismo-instrumentalismo en ciencia: «¿Son las teorías científicas *nada más que* instrumentos, o como yo sugiero, no deberían ser consideradas como intentos por encontrar la verdad acerca de nuestro mundo, o por lo menos intentos por aproximarnos a la verdad?» Ésta es la cuestión que voy a debatir en este trabajo. Más específicamente, mi objetivo será discutir si el realismo científico es la consecuencia lógica que se desprende de la teoría popperiana de la ciencia.

I. El realismo conjetural de Popper

El impacto de la revolución einsteiniana en Popper fue tan grande que marcó todo el desarrollo de su teoría de la ciencia. Fue decisivo para la solución de los dos problemas fundamentales de la epistemología: el de la demarcación y el de la inducción. En su *Sociedad abierta, universo abierto*,1982, Popper reconoce que

> Einstein intentó destacar aquellos casos que, desde un punto de vista crítico, pudiesen refutar su teoría; y dijo que si estas cosas pudiesen ser observadas la abandonaría inmediatamente.

La actitud crítica de Einstein en física constituye la base del racionalismo crítico popperiano que, en radical oposición al verificacionismo neopositivista, considera que el problema fundamental de la metodología de la ciencia no es el de la fundamentación del conocimiento, sino el del examen rigurosamente crítico de las hipótesis científicas. Por otra parte, la revolución einsteiniana le proporcionó también una base histórica en su concepción antiinductivista de la ciencia. Así queda reflejado en su *Realismo y el objetivo de la ciencia*, §5:

> Desde Einstein debería estar claro que no puede existir ningún principio inductivo –un principio que validara la inferencia inductiva. Pues si una

> teoría tan bien confirmada como la de Newton pudo ser encontrada falsa, entonces es claro que ni siquiera la mejor evidencia inductiva puede garantizar nunca la verdad de una teoría.

El impacto einsteiniano también fue decisivo para la concepción del carácter conjetural del conocimiento científico. En la Introducción a su *Los dos problemas fundamentales de la epistemología*, (p. XVIII, Popper 1979) afirma:

> En los años veinte comprendí lo que la revolución einsteiniana significó para la epistemología: si la teoría de Newton, que estaba rigurosamente testada, y que se había corroborado mejor de lo que un científico nunca pudo soñar, se reveló como una hipótesis insegura y superable, entonces no había ninguna esperanza de que cualquier teoría física pudiese alcanzar más que un status hipotético.

Ningún conocimiento de la forma de ser del mundo parece pues posible. El realismo, al menos en su versión esencialista, parece imposible. Esto no constituye ningún motivo de asombro, ya que en su *Three views concerning human knowledge*, Popper rechaza el esencialismo –al igual que el instrumentalismo– a favor de una concepción crítica del realismo, el realismo científico o realismo crítico. Cuál es el tipo de realismo de Popper queda claro en su Prefacio (1982*b*), donde afirma, citándose a sí mismo en *Conjeturas y refutaciones*, capítulo 8, que «Nuestro intelecto no extrae sus leyes de la naturaleza, sino que intenta –con éxito variable– imponer leyes naturales que inventa libremente». El núcleo del realismo científico crítico popperiano es el siguiente, repitiéndose a sí mismo de nuevo en *Conjeturas y refutaciones*, capítulo 3, sección 6:

> Las teorías son nuestras propias invenciones, nuestras propias ideas [...] Pero algunas de estas teorías son tan atrevidas que chocan con la realidad: son las teorías testables de la ciencia. Y cuando chocan, nos percatamos de que hay una realidad: algo que nos dice que nuestras teorías están equivocadas. Esto es por lo que el realista tiene razón.

Esta concepción realista de las teorías como invenciones propias constituye un tópico en la filosofía popperiana de la ciencia. Así (1982*a* , pp. 42-43) repite:

> Veo nuestras teorías científicas como invenciones humanas –redes diseñadas por nosotros para captar el mundo. [...] Las teorías no son *sólo*

> instrumentos. Buscamos la verdad: testamos nuestras teorías con la esperanza de eliminar aquellas que no son verdaderas. De esta forma podemos lograr mejorar nuestras teorías –incluso como instrumentos. A saber: construyendo redes cada vez mejor adaptadas para capturar nuestro pescado, el mundo real.

En *op. cit.*, pp. 175-176 Popper señala que tiene perfecto sentido decir que una teoría constituye una mejor aproximación a la verdad que otra teoría competidora:

> Hay muchos ejemplos en física de teorías competidoras que forman una secuencia de teorías tales que las últimas parecen ser aproximaciones cada vez mejores a la verdad (desconocida).
>
> Por ejemplo, el modelo de Copérnico parece ser una mejor aproximación a la verdad que el de Ptolomeo, el de Kepler, una mejor aproximación que el de Copérnico, la teoría de Newton una aproximación aún mejor, y la de Einstein todavía mejor.

II. Las dificultades del realismo científico de Popper

Popper (1982*a*, pp. 42-43) es plenamente consciente de que, aunque nuestra intención es que nuestras teorías sean representaciones ajustadas del mundo independiente,

> Sin embargo nunca serán perfectos instrumentos para este propósito. Se trata de redes racionales producto de nuestro hacer, y no deben ser confundidas con una representación completa del mundo real en todos sus aspectos. Ni siquiera si son altamente exitosas, ni siquiera si parecen tener un excelente aproximación a la realidad.

La aproximación a la realidad, la búsqueda de verdad constituye la idea regulativa de la ciencia. Esto ya lo defiende Popper desde *L.I.C.*, §85. Y lo mantiene en toda su obra. Como podemos constatar reflejando su punto de vista respecto de la discusión crítica de teorías competidoras (Popper 1994, p. 161):

> En el mejor de los casos la discusión crítica justifica la afirmación de que la teoría en cuestión es la mejor disponible o, con otras palabras, la que más se acerca a la verdad.

> [...] comparando las teorías intentamos hallar la que consideramos que se acerca más a la verdad (desconocida). Así pues, la idea de verdad (de verdad 'absoluta') juega un papel muy importante en nuestra discusión. Es nuestra principal idea regulativa. Aunque nunca podemos justificar la afirmación de haber alcanzado la verdad, con frecuencia damos razones muy buenas, o justificación, de por qué una teoría debería ser considerada que está más próxima a ella que otra.

Ahora bien, ¿según qué criterios podemos juzgar si una teoría proporciona una aproximación a la verdad, o constituye una buena representación de la realidad independiente? ¿Cuando es empíricamente adecuada? ¿Cuando es predictivamente precisa? Popper (1972, 10, X) mantiene que el hecho de que desconozcamos a qué distancia nos encontramos de la verdad, no evita que podamos afirmar que una teoría *B* está más próxima a ella que otra teoría *A*, a saber: cuando resiste tests más severos; o cuando explica más hechos o más detalladamente; o cuando supera las pruebas ante las que *A* fracasó; o cuando sugiere nuevas pruebas, inimaginables desde el punto de vista de *A*, y las supera; o cuando relaciona fenómenos hasta entonces dispersos, etc. ¿En qué se basa la idea de que las teorías científicas son algo más que meros instrumentos adecuados para la aprehensión intelectual del mundo?. ¿En su adecuación empírica?, ¿en su precisión predictiva? ¡Problema lógico de la inducción! ¡Problema lógico de la falacia de la afirmación del consecuente! Parafraseando a David Hume en la Sección IV, Parte III de su *An Enquiry Concerning Human Understanding*, podríamos aseverar que las dos proposiciones siguientes están lejos de ser iguales –intensionalmente equivalentes, haciendo uso de un lenguaje carnapiano: constato que esta teoría es empíricamente adecuada, y por tanto preveo que constituye una representación aproximada de la realidad. Ciertamente, para mí esto es un *non sequitur*. De manera que si no queremos tomar este razonamiento como un argumento en contra del realismo, por lo menos debemos conceder que el razonamiento de Popper no aporta ninguna prueba a favor del realismo.

Popper (1982*a*, pp. 45 y sigs.) es consciente de las dificultades de alcanzar una representación completa de la realidad:

> Las teorías que superamos explicándolas con ayuda de teorías de mayor universalidad a menudo aparecen, vistas desde nuestro nivel, sólo como aproximaciones.

No obstante,

> No deberíamos excluir la posibilidad de tener que contentarnos con mejorar nuestras aproximaciones por siempre jamás.

El realismo parece pues una cuestión más bien de intención, de voluntad subjetiva, antes que de una imagen real de la ciencia. Ciertamente, la incapacidad por principio de alcanzar una representación completa de la realidad, constituye un buen argumento para Popper (1982*a*, p. 47) –y también para mí- a favor del indeterminismo:

> como no hay ninguna medida absoluta del grado de aproximación alcanzado -...- sino sólo una comparación con mejores o peores aproximaciones, ni siquiera nuestros esfuerzos más exitosos pueden producir más que una red cuya malla es demasiado basta para el determinismo. Tratamos de examinar el mundo exhaustivamente por medio de nuestras redes, pero su malla siempre dejará escapar algún pez. Siempre habrá suficiente juego para el indeterminismo.

Opinión que Popper (1982*a*, p. 55) remacha con la sentencia lapidaria siguiente:

> El carácter aproximado de todo conocimiento científico –la red cuya malla tratamos de hacer cada vez más fina– proporciona lo que me parece el argumento filosóficamente más fundamental contra el determinismo 'científico', y en favor del indeterminismo.

Sin lugar a dudas, un buen argumento en favor del indeterminismo, pero falto de un nexo lógico claro con el realismo científico.

III. El instrumentalismo y la debilidad intrínseca del realismo de Popper

El instrumentalismo es la concepción filosófica de que las teorías físicas, incluso sin son empíricamente adecuadas, ni describen, ni menos aún explican, sino que sólo constituyen instrumentos para la predicción. El instrumentalismo es también extensible a los términos teóricos de la ciencia.

El instrumentalismo es tan rancio como el pensamiento occidental. Platón, en el siglo IV a.d.C., pasa por ser el primer instrumentalista de la historia. Su famoso reto a los matemáticos de su época: «¿Qué movimientos circulares,

uniformes y perfectamente regulares hay que admitir como hipótesis para salvar el movimiento aparente de los planetas?» permite concebir la astronomía como una ciencia que se conforma con salvar las apariencias, es decir con asociar a cada planeta un sistema de movimientos circulares con los que predecir su posición en todo momento.

Cuando en el siglo II a.d.C. Hiparco de Rodas propuso dos sistemas astronómicos geométricamente equivalentes: el de epiciclo-deferente y el de excéntricas, que permiten al astrónomo recurrir a uno u otro con el fin de salvar las apariencias; y cuando cuatro siglos más tarde Claudio Ptolomeo sostiene en el *Almagesto* que el astrónomo debe esforzarse al máximo para que las hipótesis más simples concuerden con los movimientos de los astros, pero que debe adoptar las que más le convengan, si este criterio de simplicidad falla, el instrumentalismo alcanza uno de sus puntos álgidos en la historia de la filosofía de la ciencia.

En el desarrollo de la controversia realismo-instrumentalismo destaca notoriamente la condena de las iglesias luterana y calvinista del sistema copernicano, el prólogo instrumentalista de Andreas Osiander del libro de Copérnico, y las recomendaciones instrumentalistas de Bellarmino a Galileo. Pero recordamos también el eclecticismo del sistema de Tycho Brahe, y el uso del sistema ptolemaico por Kepler, a pesar de su convicción en la veracidad del sistema copernicano.

En el siglo pasado el instrumentalismo adquiere su máxima expresión moderna con el físico e historiador y filósofo de la ciencia francés Pierre Duhem, para quien una teoría física no es más que un sistema de enunciados ligados deductivamente, cuyo objetivo no es explicar, sino presentar de la forma más simple, exacta y completa un conjunto de leyes experimentales. En la medida en que se adelanta a la experiencia, la teoría favorece el descubrimiento de leyes nuevas. Entre los instrumentalistas contemporáneos más destacados se encuentra Bastiaan van Fraseen (2002, pp. 198-199) para quien

> La meta [que se persigue en ciencia, A. R.] es sólo construir modelos en los que los fenómenos observables pueden ser incorporados. (Lema: La meta es adecuación empírica.) Incluso en el caso de éxito perfecto, no todos los elementos de los modelos necesitan tener elementos correspondientes en la realidad.
>
> Si un modelo del mundo sólo necesita salvar los fenómenos no necesita en absoluto corresponder a nada como un todo. Su éxito es completamente independiente de si todos los fenómenos forman parte de un objeto, el mundo.

Pero el debate realismo/instrumentalismo está plenamente presente también en la física contemporánea. Steven Weinberg (1998, pp. 48 y 51) asevera, por ejemplo, que «La tarea de la ciencia consiste en aproximarnos a la verdad objetiva. Lo que nos empuja hacia adelante en el trabajo científico es precisamente el sentido de que ahí fuera hay verdades por descubrir, verdades que, una vez descubiertas, pasarán a formar permanentemente parte del conocimiento humano».

Por contra, Stephen Hawking (2001, p.59) sostiene que

> Desde la perspectiva positivista ... no podemos determinar qué es real. Todo lo que podemos hacer es hallar qué modelos matemáticos describen el universo en que vivimos.

Y Paul Dirac (1997, p. 11) afirma que

> Uno de los rasgos básicos de la naturaleza parece ser que las leyes físicas fundamentales se describan por medio de teorías matemáticas de gran belleza y potencia, requiriendo niveles matemáticos elevados para entenderlas.

Parece difícilmente aceptable que las teorías sean descripciones de la realidad, si lo que motiva su descubrimiento y formulación a veces es algo tan ajeno a la voluntad de representación, como por ejemplo la belleza o la simplicidad. Según Dirac (*op. cit.*, p. 5 y p. 12):

> Schrödinger ... trataba de encontrar una teoría elegante que describiera los acontecimientos atómicos,..., obteniendo una ecuación muy hermosa que describe los procesos atómicos, a la que se denomina la ecuación de onda de Schrödinger.
>
> Schrödinger descubrió su ecuación de onda [cuando buscaba] una ecuación dotada de belleza matemática.

La proximidad de Popper (1994, p. 173) al instrumentalismo también es muy clara, cuando asevera no tener objeciones «a la afirmación de que todas las teorías científicas son instrumentos», teniendo en cuenta que para él las teorías «no son *meramente* instrumentos. Pues afirmamos que por la ciencia podemos aprender algo acerca de la estructura de nuestro mundo: que las teorías científicas pueden ofrecer genuinas explicaciones satisfactorias que pueden ser comprendidas y contribuir a nuestra comprensión del mundo. Y afirmamos –éste es el punto crucialmente importante– que la ciencia tiene como meta la verdad, o la aproximación a la verdad, por muy difícil que sea aproximarse a ella, ni siquiera con éxito moderado».

Ahora bien: es en el tercer volumen del *Postscript* donde Popper (1982*b*, pp. 29-30) hace la afirmación que arroja más serias dudas acerca de si el realismo es verdaderamente el mensaje de su libro, como Sir Karl enfáticamente afirma en su *Author's Note* de 1982 (las cursivas son mías):

> Lo decisivo de la teoría de Einstein, desde mi punto de vista, es haber mostrado que la teoría de Newton -...- puede ser sustituida por una teoría alternativa de mayor alcance, y que está relacionada con la teoría de Newton de tal forma que todo éxito de la teoría newtoniana es también un éxito de esta teoría, la cual hace ligeros ajustes de algunos resultados de la teoría newtoniana. *Pues bien: para mí esta situación lógica es más importante que la cuestión acerca de cuál de las dos teorías constituye de hecho la mejor aproximación a la verdad.*

Con estas palabras, Popper está admitiendo que en la metodología de la ciencia hay algo más importante que la hasta la saciedad proclamada búsqueda de aproximación a la verdad. Si la relación lógica de reducción es más importante que la de verosimilitud, ¿en qué queda la explicación realista popperiana del progreso científico? Pues lo que resulta evidente en este texto de Popper es que lo que cuenta a la hora de la elección entre teorías es la situación lógica de derivación de una teoría antigua a partir de otra teoría nueva, respecto de la cual pasa a convertirse en un caso límite, con independencia de cualquier referencia a la proximidad a la verdad.

Bibliografía

DIRAC, P. (1997), «La concepción física de la naturaleza». *Investigación y Ciencia*, Temas 10.

HAWKING, S. (2001), *El Universo en una cáscara de nuez.* Crítica, Barcelona.

POPPER, K. (1935), *Logik der Forschung,* Springer, Viena. Edición española, *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid 1994.

— (1972), *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*, Clarendon Press, Oxford. Edición española, *Conocimiento objetivo. Un enfoque evolucionista.* Tecnos, Madrid.

— (1979), *Die beiden Grundprobleme der Erkenntnistheorie.* J. C. B. Mohr, Tübingen. Edición española, *Los dos problemas fundamentales de la epistemología.* Tecnos, Madrid 1998.

— (1982), *Offene Gesellschaft-offenes Universum.* Franz Deuticke, Viena. Edición española, *Sociedad abierta, universo abierto*, Tecnos, Madrid 1984.

— (1982*a*), *The Open Universe. An Argument for Indeterminism.* Hutchinson, London. Edición española, *Universo abierto. Un argumento a favor del indeterminismo*, Tecnos, Madrid 1984.

— (1982*b*), «Preface 1982: On a realistic and commonsense interpretation of Quantum Theory». En K. Popper, *Quantum Theory and the Schism in Physics*, Hutchinson, London 1982. Edición española, *Teoría cuántica y el cisma en física*, Tecnos, Madrid 1985.

— (1983), *Realism and the Aim of Science*. Hutchinson, London. Edición española, *Realismo y el objetivo de la ciencia*, Tecnos, Madrid 1985.

— (1994), «Models, Instruments and Truth». En Karl Popper, *The Myth of the Framework. In defence of science and rationality*. Routledge, London. Edición española, *El mito del marco común*, Paidós, Barcelona 1997.

VAN FRAASSEN, B. (2002), *The Empirical Stance*, Yale Univ. Press, New Haven & London.

WEINBERG, S. (1998), «The Revolution That Didn't Happen». *The New York Review of Books*, Vol. XLV, Number 8.



Karl Popper

La noción de verdad en Karl Popper

Luis Fernández Moreno

Karl Popper es uno de los filósofos de la ciencia en cuya obra la noción de verdad cobra mayor importancia aunque, en sentido estricto, esto empezó a ser así sólo a partir de 1935. En ese año Popper tuvo conocimiento de la teoría tarskiana de la verdad e inmediatamente pasó a considerarla como la rehabilitación definitiva de la teoría de la verdad como correspondencia.

Antes de pasar a ocuparnos de la interpretación de la teoría tarskiana propuesta por Popper, conviene hacer dos observaciones. En primer lugar, es preciso indicar qué se entiende por «teoría de la verdad como correspondencia». Aunque no hay unanimidad a este respecto, aquí vamos a asumir una caracterización frecuente de dicha teoría, según la cual la teoría de la verdad como correspondencia explica la noción de verdad –al menos, la noción de verdad empírica– por medio de una relación o relaciones entre entidades lingüísticas y entidades extralingüísticas, entre lenguaje y mundo. Precisamente, la relación o las relaciones en cuestión constituirían o explicarían la relación de correspondencia.

En segundo lugar, es pertinente presentar la caracterización de la noción de verdad contenida en la obra de Tarski a la que Popper otorga mayor importancia. Ésta viene constituida por las equivalencias de la forma (V) o, dicho más brevemente, las equivalencias-V, es decir, las equivalencias obtenidas a partir del esquema de oración (V), «X es verdadera si y sólo si p», mediante la sustitución de «X» por un nombre metalingüístico de una oración del lenguaje-objeto y de «p» por la traducción metalingüística de dicha oración. En caso de que el metalenguaje contenga al lenguaje-objeto como parte, la traducción metalingüística de una oración será esa misma oración; esto es lo que ocurre en el famoso ejemplo de equivalencia de la forma (V): (la oración) «La nieve es blanca» es verdadera si y sólo si la nieve es blanca. Tarski considera a cada equivalencia-V como una definición parcial de la noción de verdad con respecto al lenguaje-objeto en cuestión, en sentido estricto, como una definición de la noción de verdad con respecto a una oración del lenguaje-objeto: la oración del lenguaje-objeto cuyo nombre figura como sujeto del miembro izquierdo de la equivalencia-V.

Ya podemos pasar a atender a la interpretación de la teoría tarskiana de la verdad propuesta por Popper y a presentar cuál es el sentido en el que Popper estima que Tarski ha rehabilitado la teoría de la verdad como correspondencia.

A este respecto conviene señalar que Popper considera las expresiones «correspondencia con la realidad» y «correspondencia con los hechos» como equivalentes y se permite sustituir en las consideraciones de Tarski y, en concreto, en el esquema (V) y, por tanto, en las equivalencias-V el predicado «es verdadero» por el predicado «corresponde con los hechos». En opinión de Popper, la base de la rehabilitación de la teoría de la correspondencia llevada a cabo por Tarski radica, no tanto en la posibilidad de definir la noción de verdad (como correspondencia) mediante otros conceptos, sino más bien en el establecimiento de las condiciones en las que es posible hablar acerca de la correspondencia de las oraciones con los hechos, las cuales coinciden con las condiciones requeridas para la formulación de las equivalencias-V.

Para la mejor comprensión de en qué consiste fundamentalmente la presunta rehabilitación de la teoría de la correspondencia llevada a cabo por Tarski, es necesario mencionar un supuesto de Popper: las oraciones describen hechos o estados de cosas (reales o meramente posibles) y las oraciones verdaderas describen hechos o estados de cosas reales[1]. En virtud de este supuesto y de la sustitución en las consideraciones de Tarski del predicado «es verdadero» por el predicado «corresponde con los hechos», Popper pretende mostrarnos en qué consiste la rehabilitación de la teoría de la correspondencia llevada a cabo por Tarski.

Si se quiere hablar acerca de la correspondencia –y, en general, acerca de una relación– entre oraciones de un lenguaje-objeto y hechos, se requiere un metalenguaje en el que pueda hablarse acerca de ambos, es decir, acerca de las oraciones del lenguaje-objeto y acerca de los hechos que puedan ser descritos en el lenguaje-objeto. Por este motivo es preciso que entre las expresiones del metalenguaje figuren, además de signos lógicos, nom-

[1] *Popper emplea las expresiones «hecho» y «estado de cosas» de manera indistinta, aunque emplea más frecuentemente la primera, y contrapone a los hechos (o estados de cosas) reales los hechos (o estados de cosas) posibles, supuestos, espurios, inexistentes, irreales, ... Para unificar esta terminología, en mi reconstrucción de la posición de Popper hablaré de los hechos (estados de cosas) meramente posibles por oposición a los hechos (estados de cosas) reales. A veces hablaré de hechos sin ulterior cualificación, pero el contexto aclarará si me refiero a ambos tipos de hechos o sólo a los hechos reales; por ejemplo, al hablar acerca de la correspondencia con los hechos sólo entran en consideración, obviamente, los hechos reales. Conviene señalar, por otra parte, que hay oraciones falsas, por ejemplo, la oración «El triángulo es redondo» que no describen hechos meramente posibles sino, por así decir, hechos imposibles.*

bres de las oraciones del lenguaje-objeto y oraciones que describan los hechos que puedan ser descritos en el lenguaje-objeto, es decir, traducciones metalingüísticas de las oraciones del lenguaje-objeto que, como sabemos, podrán ser las mismas oraciones del lenguaje-objeto, en caso de que el metalenguaje contenga al lenguaje-objeto como parte. Por último, el metalenguaje habrá de contener términos semánticos, entre los que Popper incluye el predicado «corresponde con los hechos»[2].

Una vez que disponemos de tal metalenguaje, ya podemos hablar acerca de la correspondencia entre oraciones (del lenguaje-objeto) y hechos. Por ejemplo: si empleamos el castellano como metalenguaje y el inglés como lenguaje-objeto –o, al menos, fragmentos debidamente regimentados de estos lenguajes–, podemos afirmar: la oración «Grass is green» corresponde con los hechos si y sólo si la hierba es verde. Y si empleamos como lenguaje-objeto y metalenguaje fragmentos del castellano podemos afirmar: la oración del castellano «La hierba es verde» corresponde con los hechos si y sólo si la hierba es verde[3]. Generalizando este ejemplo de Popper se obtiene el siguiente esquema de oración:

P corresponde con los hechos si y sólo si p [4]

Obviamente, este esquema de oración, al que podemos denominar «esquema (C)», ha sido formulado a partir del esquema (V) de Tarski, del que difiere, en lo fundamental, por cuanto el predicado «corresponde con los hechos» ha sustituido al predicado «es verdadero». Las instancias de dicho esquema, a las que podemos denominar «equivalencias-C», por paralelismo con las equivalencias-V, se obtienen de la misma manera que estas últimas, es decir, mediante la sustitución del signo «P» por un nombre metalingüístico de una oración del lenguaje-objeto y de «p» por la traducción metalingüística de dicha oración. No obstante, Popper prefiere emplear para sus propósitos una terminología diferente: las instancias del esquema (C) se obtienen mediante la sustitución de «p» por una oración del metalenguaje que describe el hecho descrito en el lenguaje-objeto por la oración cuyo nombre (metalingüístico) sustituye a «P». De acuerdo con esto, cada equivalencia-C enuncia las condiciones en las que una oración del lenguaje-objeto, una oración P, corresponde con los hechos e indica con qué hecho la oración P está en la relación de correspondencia, si es que P

[2] *Popper [1972], p. 325.*

[3] *Popper [1972], p. 315. Popper afirma sobre las formulaciones de este tipo: «Por supuesto, estas formulaciones [...] parecen completamente triviales, pero le incumbió a Tarski descubrir que, a pesar de su aparente trivialidad, contenían la solución al problema de explicar la correspondencia con los hechos y, con ello, la verdad» (Popper [1963], p. 224).*

[4] *Popper [1972], pp. 326, 45 y 316, y Popper [1974], p. 113.*

está en la relación de correspondencia con algún hecho; este hecho es justamente el hecho de que p,[5] es decir, el hecho descrito por la oración que sustituye a «p», el cual constituye la condicion necesaria y suficiente para que la oración P corresponda con los hechos.

En virtud del esquema (C) y de sus instancias cabe explicar en qué consiste la relación de correspondencia, es decir, cabe esclarecer la expresión «corresponde con los hechos»:

> «[A]sí queda resuelto el enigma: la correspondencia no involucra semejanza estructural alguna entre un enunciado y un hecho, ni nada semejante a la relación entre un cuadro y la escena figurada por el cuadro. Pues una vez que disponemos de un metalenguaje apropiado es fácil de explicar, con la ayuda [...] [del esquema (C)], lo que queremos decir con la correspondencia con los hechos»[6].

La afirmación de que una oración corresponde con los hechos equivale a la afirmación de que el hecho descrito por la oración es un hecho real; una oración corresponde con los hechos si y sólo si describe un hecho real.

Por último, el esquema (C) resuelve también el problema con respecto a los enunciados falsos:

> «[U]n enunciado falso P es falso *no* porque corresponda a cierta entidad extraña como un *no*-hecho, sino sencillamente porque *no* corresponde a *ningún* hecho: no está con nada real en la peculiar relación de *correspondencia con un hecho*, si bien está en una relación semejante a 'describe' con el espurio estado de cosas de que p. (No hay por qué evitar expresiones como 'estado de cosas espurio' o incluso 'hecho espurio', siempre que seamos conscientes de que sencillamente un hecho espurio no es real)»[7].

Una vez expuesta la interpretación de la teoría tarskiana por parte de Popper según la cual el esquema (V) y sus instancias, es decir, las equivalencias-V, constituirían la base de la supuesta rehabilitación de la teoría de la correspondencia, conviene examinar dicha interpretación.

En primer lugar, Popper interpreta las equivalencias-V –y, en concreto, los miembros derechos de esas equivalencias– de acuerdo con una ontología realista, mientras que Tarski no se comprometió con una determinada interpretación ontológica de dichas equivalencias. En relación con esta

[5] *Popper [1972], pp. 45 s.*
[6] *Popper [1974], p. 113.*
[7] *Popper [1972], p. 46.*

cuestión es justo señalar que Popper es consciente de que Tarski no se compromete con una interpretación realista de tales equivalencias, pero Popper alega que Tarski considera su teoría como una teoría de la correspondencia y que la teoría de la correspondencia involucra una ontología realista[8].

Acerca de esta última observación hay que reconocer que, efectivamente, la teoría de la correspondencia ha venido asociada usualmente con posiciones ontológicas de carácter realista, pero cabe sostener que esto no tiene por qué ser necesariamente así, a no ser, por supuesto, que caractericemos la teoría de la correspondencia de tal manera que ésta implique la adopción de una ontología realista. No obstante, la caracterización de la teoría de la correspondencia que presentamos anteriormente no conlleva tales compromisos, pues en ella se deja abierta la cuestión acerca del estatuto ontológico de las entidades sobre las que versarían las oraciones o que estarían en determinadas relaciones con expresiones lingüísticas y que, en definitiva, darían cuenta de la verdad o falsedad de las oraciones. Lo único que se indicaba acerca de tales entidades es que, en principio, se trataría de entidades extralingüísticas, pues generalmente empleamos el lenguaje para hablar acerca de tales entidades más bien que acerca de expresiones lingüísticas.

Llegados aquí cabría preguntarse si en la formulación de las equivalencias-V, Tarski no se compromete, al menos, como pretende Popper, con una categoría ontológica como la de hecho o de estado de cosas, nociones que Popper emplea de manera indistinta. A este respecto cabe señalar que, aunque Tarski nunca apela a la noción de hecho, a la hora de caracterizar los conceptos semánticos en dos de sus artículos, [1936] y [1944], sí recurre a la noción de estados de cosas (*Sachverhalte*, *states of affairs*). Pero Tarski parece mostrarse dubitativo en el empleo de la expresión «estado de cosas» y es más bien escéptico con respecto a la aceptación de tales entidades. Mis argumentos en apoyo de esta afirmación son los siguientes. En primer lugar, en [1944] Tarski emplea la expresión «estados de cosas» siempre entre comillas, lo que es un indicio de que Tarski no está muy dispuesto a aceptar una ontología de estados de cosas. En segundo lugar, en la caracterización de los conceptos semánticos presente en [1935] y en [1969] no se habla de objetos *y* de estados de cosas, sino sólo de objetos. En tercer lugar, Tarski afirma en [1944] y en [1969] respecto de formulaciones de la concepción clásica de la verdad en las que aparece la expresión «estado de cosas» que dichas formulaciones son poco claras y precisas.

[8] *Véase, p.e., Popper [1972], pp. 323 y 367.*

De acuerdo con lo anterior, en la interpretación de las equivalencias-V Tarski prefirió evitar no sólo compromisos con determinadas posiciones ontológicas, sino también con determinadas categorías ontológicas, como la de hecho o estado de cosas.

Por último, en su interpretación de la teoría tarskiana, Popper concibe la relación de correspondencia entre oraciones y hechos como una relación descriptiva, a saber, las oraciones describen hechos (reales o meramente posibles), pero sólo las oraciones verdaderas describen –es decir, están en la relación de correspondencia con– hechos (reales), pues no es posible estar en dicha relación con hechos meramente posibles. Por el contrario, en los escritos de Tarski sobre semántica no se apela a tal relación descriptiva. Ahora bien, tras haber indicado esta divergencia entre el proceder de Tarski y el de Popper, conviene señalar que Popper no clarifica en absoluto la relación descriptiva entre oraciones y hechos, sino que presupone simplemente la existencia de dicha relación, por lo que una cuestión que el proceder de Popper deja pendiente es la de la explicación de dicha relación.

Por otra parte, hay otro problema que la interpretación de la teoría tarskiana de la verdad y, en concreto, de las equivalencias-V formulada por Popper deja abierto, a saber, el de la explicación del concepto de hecho (real) y del criterio de identidad para los hechos (reales). Sólo si se resuelve este problema cabe recurrir en la elucidación del concepto de verdad a los hechos (reales), evidentemente a condición de que en la explicación propuesta no se recurra al papel que desempeñan los hechos (reales) como polo de la relación de correspondencia y, por tanto, que no se recurra ni explícita ni implícitamente a la noción de verdad[9]. Puesto que Tarski era más bien escéptico con respecto a la noción de estado de cosas, es comprensible que no basase su teoría de la verdad en dicha noción y que no intentase presentar una explicación de la misma. Por el contrario, si alguien, como ocurre en el caso de Popper, apela al concepto de hecho para sostener la tesis de que la teoría tarskiana de la verdad ha rehabilitado la teoría de la correspondencia, habría de formular alguna propuesta mínimamente explicativa acerca de dicho concepto, y esto es algo que Popper no ha hecho.

[9] *Por este motivo sería inaceptable una caracterización de la noción de hecho (real) como la presentada por Popper en el texto siguiente: «[...] podemos distinguir* entre hechos reales, *es decir, hechos (supuestos) que son reales, y* hechos (supuestos) que no son reales *(esto es, no-hechos). O, para decirlo de un modo más explícito, podemos decir que un hecho supuesto, como el de que la luna está hecha de queso verde es real si y sólo si el enunciado que lo describe –en este caso, el enunciado 'la luna está hecha de queso verde'– es* verdadero; *de lo contrario, el hecho supuesto no es un hecho real [...]» (Popper [1972], p. 329).*

De acuerdo con nuestras consideraciones precedentes podemos extraer dos conclusiones. En primer lugar, la interpretación por parte de Popper de las equivalencias-V difiere de la del propio Tarski. A decir verdad, dichas equivalencias le sirven a Popper sólo de punto de partida para formular las equivalencias-C, que él suplementa con ayuda de la noción de hecho o de estado de cosas, de la distinción entre hechos reales y hechos meramente posibles y de la noción de descripción o de relación descriptiva. Pero dichas nociones o son ajenas a la teoría de la verdad de Tarski o sólo tienen una aparición fugaz en su teoría. Por tanto, si son las equivalencias-C las que en realidad, según Popper, constituyen la base de la rehabilitación de la teoría de la verdad como correspondencia, éste sería un logro que no cabría atribuir a Tarski. En segundo lugar, para poder sostener, como pretende Popper, que las equivalencias-C, suplementadas de la manera indicada, rehabilitan la teoría de la verdad como correspondencia se requiere una explicación de la noción de hecho (real) y de la relación descriptiva entre oraciones y hechos, pero Popper no ha proporcionado tales elucidaciones.

Bibliografía

POPPER, K. [1963], *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge.* Londres: Routledge & Kegan Paul; 4ª ed. rev., 1979.

— [1972], *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach.* Oxford: Oxford U.P.; 2ª ed. rev. y ampliada, 1979.

— [1974], «Intellectual Autobiography». En P.A. Schlipp (ed.), *The Philosophy of Karl Popper*, vol. I, . La Salle, Open Court, pp. 3-181.

TARSKI, A. [1935], «Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen». *Studia Philosophica*, 1, pp. 261-405.

— [1936], «Grundlegung der wissenschaftlichen Semantik». *Actes du Congrès International de Philosophie Scientifique*, París, Hermann, vol. 3, pp. 1-8.

— [1944], «The Semantic Conception of Truth and the Foundations of Semantics». *Philosophy and Phenomenological Research*, 4, pp. 341-375.

— [1969], «Truth and Proof». *Scientific American*, 220, pp. 63-77.



Luis Marsans: *Figuras. Serie Proust*

La polémica Carnap-Popper

José Segovia

1. Introducción

Cualquier pensamiento del siglo XX debe partir de la consideración del pensamiento de Russell y Wittgenstein, y ningún pensamiento de comienzos del siglo XXI debe prescindir de la consideración del de Popper, sobre todo cuando se carece de dos modelos de referencia como los que inspiraron el siglo XX.

Haciendo honor a los presupuestos teóricos de su obra según los cuales el contexto de la justificación es imprescindible para una teoría pero no es el único contexto posible, la obra de Popper ha abordado, desde la teoría y la práctica, multitud de aspectos: su testimonio del exilio originado por la anti-razón nazi, en compañía de sus rivales y amigos del Círculo de Viena, de Freud y demás, la crítica de los totalitarismos y la defensa de la sociedad abierta, etc.

No deja de sorprender la utilización partidaria que se hizo de su pensamiento desde la derecha thatcheriana, por ejemplo. La derecha de siempre ha sido hábil en el secuestro y la apropiación indebida de un término como el de libertad, lo cual nada tiene que ver con la exaltación que Popper hace de la libertad, por ejemplo, al comienzo de *La sociedad abierta y sus enemigos*.

Asistimos hoy a una evidente falacia de afirmación del consecuente desde el reducto ideológico de la derecha: puesto que la ideología del capitalismo neoliberal es la única que sobrevive, debemos concluir que es la única verdadera. En todo caso, como nostálgico de la actitud y el espíritu de la Ilustración, me siento en deuda con un hombre que me ayudó en la liberación de la escolástica dominante en las facultades españolas de los años sesenta y que supo evolucionar desde estas primeras posiciones de su polémica con el Círculo de Viena y con Carnap, hasta las tesis del tercer mundo objetivo sin dejar de someterse en numerosas ocasiones a simposios, congresos y jornadas sobre su «sistema», haciendo honor a lo que afirmó durante la celebración del Simposio de Burgos[1]: «si uno no pone el

[1] *Varios,* Simposio de Burgos. Ensayos de filosofía de la ciencia. En torno a la obra de Sir Karl R. Popper, *Tecnos, Madrid, 1970.*

cuello arriesgándose a que se lo corten, no dice nada que tenga interés científico».

2. Los comienzos de la polémica Carnap-Popper

Utilizo *La antigua y la nueva lógica*[2], dentro de una problemática –en sentido althusseriano– reconocida como la superación de la metafísica que forma una cierta unidad con *La superación de la metafísica* mediante el análisis lógico del lenguaje[3]. Las dos obras citadas están publicadas antes de 1935 en que Popper publica *Lógica de la Investigación Científica* (*LIC*)[4] y critica la teoría de la verificación de proposiciones significativas como criterio de demarcación, en el primer sentido que le da Carnap: «Una secuencia de palabras sólo posee sentido cuando se han fijado sus relaciones de derivación de proposiciones protocolares, cualesquiera que puedan ser las características de éstas. Similarmente, una palabra sólo tiene significado cuando las proposiciones en las que puede aparecer son susceptibles de retrotraerse a proposiciones protocolares»[5].

Como contrapunto, obsérvese la flagrante violación de esta norma que lleva a cabo Lewis Carroll en *Alicia a través del espejo*: «Cuando yo uso una palabra –dijo Humpty Dumpty en un tono más bien desdeñoso– esa palabra significa exactamente lo que yo quiero que signifique. Ni más ni menos». «La cuestión está –dijo Alicia– en si usted puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes». «La cuestión está –dijo Humpty Dumpty– en quién es el que manda. Eso es todo».

Popper cree que «todo descubrimiento tiene un elemento irracional o una intuición creadora en el sentido de Bergson. Einstein habla de un modo parecido de la búsqueda de aquellas leyes sumamente universales a partir de las cuales puede obtenerse una imagen del mundo por pura deducción. No existe una senda lógica –dice– que encamine a estas leyes. Sólo pueden alcanzarse por la intuición, apoyada en algo así como una introyección de los objetos de la experiencia»[6]. Aparecen ya dos posiciones diferentes en el punto de partida de la polémica.

[2] *Carnap, R.*, La antigua y la nueva lógica, *apud A. J. Ayer*, El positivismo lógico, *F.C.E., Méjico, 1965, pp. 150 y ss.*

[3] *Carnap, R.*, La superación de la metafísica, *apud A. J. Ayer*, op. cit., *pp. 66-88.*

[4] *Popper, Karl R.*, La lógica de la investigación científica, *Tecnos, Madrid, reimp, 1967.*

[5] *Carnap, R.*, op. cit., *p. 69.*

[6] *Popper, Karl R.*, LIC, *pp. 31-32.*

En 1934 publica Carnap su *Sintaxis lógica del lenguaje*. En ella marca un avance con respecto al criterio de demarcación, pero aún insuficiente según Popper. Hasta esa fecha, según Kraft y Popper, Carnap está muy influido por la teoría wittgensteiniana de la significación. En 1936, *Testability and Meaning* recoge y acepta gran parte de la crítica que le hace Popper en *LIC* y a su vez contraataca oponiendo probabilidad a falsación y admitiendo la inducción (en el sentido de generalización de leyes, etc.), pero Popper, en la 1ª edición inglesa de *LIC* (1958) añade un apéndice nuevo, el *9, así como diversas notas a pie de página –entre ellas la nota *2 de la pág. 90– en que Popper se hace cargo del *Testability* para criticar a Carnap de modo parecido al capítulo 11 de *El desarrollo del conocimiento científico*[7] (*DCC*).

Las críticas mutuas están hechas desde presupuestos comunes: el componente empirista, el intento racionalista[8], el intento de establecer una demarcación entre la ciencia fáctica y los demás discursos, etc. La elaboración de conceptos por parte de los dos a través de la polémica se enriquece continuamente, pero también las doctrinas de ambos se van interpenetrando de aspectos y contenidos de su rival respectivo. Esta progresiva elaboración y delimitación de los términos claves de la polémica merecen algo de análisis.

3. La formación de los conceptos en la polémica

3.1. *Lo objetivo y la base empírica*

Puesto que un aspecto crucial de la polémica es el problema de la base empírica de la ciencia, la primera cuestión es delimitar el ámbito de «lo objetivo»: «Las palabras objetivo y subjetivo son términos filosóficos cargados de una pesada herencia de usos contradictorios y de discusiones interminables y nunca concluyentes. El empleo que hago de estos términos no es muy distinto del kantiano. Kant utiliza la palabra objetivo para indicar que el conocimiento científico ha de ser *justificable*, independientemente de los caprichos de nadie: una justificación es objetiva si en principio puede ser contrastada y comprendida por cualquier persona...Ahora bien, yo mantengo que las teorías científicas no son nunca enteramente jus-

[7] *Popper, K. R.*, El desarrollo del conocimiento científico. Conjeturas y refutaciones, *Paidós, Buenos Aires, 1967.*

[8] Ibíd., *338.*

tificables o verificables, pero que son, no obstante, contrastables. Diré, por tanto, que la *objetividad* de los enunciados científicos descansa en el hecho de que pueden *contrastarse intersubjetivamente»*[9].

Reducir lo objetivo a la intersubjetividad indica un matiz de relativismo muy actual en la concepción de lo que es la objetividad. Monod señala que «La piedra angular del método científico es el postulado de la objetividad de la naturaleza... Postulado puro, por siempre indemostrable»[10]. En este primer encuentro polémico, para Carnap lo objetivo –dentro de su primera teoría sobre el significado– es lo verdadero, algo que está dado; incurriría así en lo que Popper denomina psicologismo. Según esto, Carnap opone lo objetivo a lo metafísico.

3.2. *Lo observable*

El paso siguiente de Popper será dilucidar la condición para que algo sea no metafísico, intersubjetivamente contrastable. El primer requisito es que lo objetivo sea observable, un *a priori* del conocer, algo que no se puede definir, sino de lo que hay que partir, sin caer en el psicologismo del que el propio Popper acusa a Carnap. Lo que en Popper son enunciados básicos observables y contrastables intersubjetivamente –un proceso nada psicologista– en Carnap y Schlick son proposiciones protocolares basadas en vivencias (psicologismo) no contrastables intersubjetivamente sino verificables. Esta es la diferencia radical entre el punto de partida de la ciencia según Popper y la primera teoría del significado de Carnap.

3.3. *La naturaleza de las proposiciones*

Las proposiciones que no se pueden contrastar no son auténticas proposiciones sino pseudoproposiciones. Los conocimientos de la metafísica no son accesibles a la ciencia empírica porque, dice Carnap, el sentido de una proposición lo da su verificación, pues una proposición sólo afirma lo que es verificable en torno a ella; por eso sólo puede enunciar un hecho empírico. Las proposiciones sólo pueden ser tautologías, contradicciones o consistencias. Cualquier proposición que no encajara en ninguna de estas tres

[9] *Popper, Karl, LIC, p. 43.*

[10] *Monod, J.,* El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna, *Barral, Barcelona, 1971, p. 31.*

clases devendría automáticamente sin sentido. Ya que la metafísica no desea establecer proposiciones analíticas ni caer en el dominio de la ciencia empírica, se ve compelida bien al empleo de palabras para las que no ha sido especificado ningún criterio de aplicación y que resultan, por consiguiente, asignificativas, o bien combinar palabras significativas de un modo tal que no obtiene ni proposiciones analíticas (o, en su caso, contradictorias) ni proposiciones empíricas[11].

3.4. *El criterio de demarcación*

El paso siguiente es establecer un criterio para delimitar las proposiciones de las pseudoproposiciones, separar el campo de lo metafísico y lo no-metafísico: tal es el llamado criterio de demarcación. En el fondo del problema existe un acuerdo aparente entre Carnap y Popper; en efecto, éste afirma: «Llamo problema de la demarcación al de encontrar un criterio que nos permita distinguir entre las ciencias empíricas, por un lado, y los sistemas *metafísicos* por otro. Hume conoció este problema e intentó resolverlo; con Kant se convirtió en el problema central de la teoría del conocimiento. Si, siguiendo a Kant, llamamos *problema de Hume* al de la inducción, deberíamos designar al problema de la demarcación como el *problema de Kant*[12].

3.5. *Verificación-falsación*

Para Popper algo metafísico es algo no «testable» aunque pueda tener sentido, mientras Carnap afirma que lo metafísico, además de que no es «testable», no tiene sentido. El paso siguiente de Popper es señalar que eliminar todo lo metafísico significa eliminar proposiciones científicas bien probadas y útiles hasta ahora, pero no verificables, sino sólo falsables. Debe recordarse aquí la asimetría existente entre verificación y falsación: según Popper, por más que se contraste un enunciado estrictamente universal, jamás quedará verificado, es decir, basta que un solo caso refute un enunciado para que la hipótesis quede también refutada inmediatamente.

De todas formas, «el criterio de demarcación no puede ser absolutamente tajante, sino que tiene grados. Habrá teorías bien testables, otras ape-

[11] Ibíd., *p. 82-83.*
[12] *Popper, K. R., LIC, p. 34.*

nas testables y otras no testables. Esta últimas carecen de todo interés para los científicos empíricos. Se las puede llamar metafísicas»[13].

3.6. *Falsación y corroboración*

El problema, pues, parece ser el distinto grado de tolerancia de Carnap y Popper frente a la «testabilidad» de las teorías. Testabilidad se suele traducir como posibilidad de someter a prueba, de manera que la confirmabilidad de las teorías aumenta con su testabilidad y Popper señala que el grado de audacia de una teoría coincide con su interés y que ello aumenta su vulnerabilidad. Al final de la disputa, Carnap viene a dar a este término un sentido parecido al de corroboración, consecuente al hecho de la falsabilidad: una teoría no refutada es una teoría corroborada. Tanto en la corroboración como en la comprobación no se busca ya la verificación, sino la constatación de algo en ese momento, lo cual significa acercar las posturas en grado sumo y así lo señala el propio Popper: «La testabilidad es lo mismo que la refutabilidad y puede ser tomada igualmente, por lo tanto, como criterio de demarcación»[14], es decir, «reemplazando 'verificabilidad' por 'testabilidad' (o por 'comprobabilidad'), *Testability and Meaning* es en gran medida, como indica su título, un tratado sobre nuestro problema central»[15].

4. La superación de la metafísica y la función de la filosofía

El problema de la superación de la metafísica, el de la base empírica de los enunciados científicos y todos los debatidos en este texto remiten a otros muy antiguos como la naturaleza de los juicios analíticos y sintéticos, las tautologías y contradicciones, la extensión de la ciencia, la validez del conocimiento científico, es decir, la perpetua relación entre lógica y conocimiento. Para Carnap, como para Kant, la lógica tradicional presupone el conocimiento y es relación de objetos conocidos (los entes de segunda intención o entes de razón). Tanto Kant como Carnap y Popper critican esta «petición de principio» de la lógica clásica. Popper resalta que la verdad y la falsedad son intemporales, mientras que la confirmación de un enuncia-

[13] *Popper, K. R., DCC, p. 297.*
[14] Ibíd., *p. 296.*
[15] Ibíd., *p. 316.*

do científico es temporal, válida únicamente para un momento determinado. Verdad y falsedad sólo se pueden aplicar a proposiciones con sentido, ya interpretadas; el problema está en cómo llegar a la posesión de unas proposiciones objetivas.

Es ésta una actitud crítica plena que, en el primer Carnap, incluso, como en el Descartes de la duda en la primera meditación, podríamos llamar hiperbólica, en cuanto que no sólo elimina proposiciones metafísicas, sino las científicas que no son verificables. Está presente en Carnap la herencia kantiana de la incomunicación entre el mundo nouménico y el fenoménico, típica, a su vez, de la posición racionalista de la incomunicación entre las dos sustancias: no hay correlación entre lo metafísico y lo dado. Sin embargo, «la lógica y las matemáticas no enuncian nada sobre la realidad experimentable. La lógica no contiene ningún conocimiento, no proporciona los principios del ser, sino los fundamentos del orden de los pensamientos. Las relaciones lógicas son meramente mentales; no existen como relaciones fácticas dentro de la realidad, sino sólo como relaciones dentro del sistema de representación»[16].

Según el positivismo, una situación objetiva nunca puede ser inferida de otra porque toda inferencia inductiva implica un paso de lo concreto a lo abstracto, de lo singular a lo universal o de algo abstracto a algo más abstracto, según niveles de abstracción. La mentalidad positivista afirma que en dos eventos objetivos no puede darse inferencia sino recurrencia, paralelismo, semejanza comportamental, muy al estilo de la conexión de eventos de que habla Hume. La concurrencia de dos eventos servirá para contrastar y falsar (Popper) o para verificar (Carnap).

Esto nos lleva a analizar el papel que le corresponde a la filosofía, según el Círculo de Viena: la filosofía ha de proceder científicamente, prescindiendo de la metafísica, es decir, aclarar el significado de términos y enunciados, prescindiendo de los que no lo tienen; la filosofía ha de ser lógica de la ciencia e investigar la sintaxis lógica del lenguaje científico. El intento extremo llegaría a ser el ideal de la ciencia unificada a través de un lenguaje, el fisicalismo, que sería refutado, entre otros, por Nagel en lo referente a la biología.

La síntesis del conflicto en torno a la metafísica la expone muy nítidamente Adorno: «Positivismo y ontología son anatema recíproco; aquél ha atacado por medio de uno de sus exponentes radicales, Rudolf Carnap, la teoría de Heidegger, e injustificadamente, desde luego, como vacía de sen-

[16] *Kraft, V.,* op. cit., *p. 31.*

tido. Y viceversa, para los ontólogos de procedencia heideggeriana, el pensamiento positivista está olvidado del ser y profana la auténtica cuestión... Por eso es aún más chocante la coincidencia de ambas direcciones en algo decisivo. Han escogido como enemigo común a la metafísica»[17].

Un hito en este debate fue la compilación de las actas del Coloquio Internacional de Filosofía de la Ciencia celebrado en Londres en 1965[18], testigo de otra polémica no menos fructífera entre Popper y Kuhn. A partir de ahí no puede obviarse el camino que abrieron Price, Merton, Ziman y, ahora, Woolgar y Latour, entre otros, camino que hoy aún está vigente sobre todo con las aportaciones de Habermas en torno a la relación dialéctica ciencia-tecnología, la importancia de corrientes como la de la tecnología autónoma que ha derivado en el llamado imperativo tecnológico y el papel de las ideologías en los momentos actuales en que Castells ha puesto en circulación la idea de sociedad-red que me parece una actualización y adaptación del viejo concepto marxista de formación social establecida sobre los modos de producción y las relaciones de producción que constituyen, desde mi punto de vista, la primera formulación explícita de lo que se denominará después el contexto del descubrimiento, en sentido amplio. Esta es la adaptación que hace Castells: «Las sociedades humanas están hechas de la interacción conflictiva entre seres humanos organizados dentro y en torno a una estructura social dada. Esta estructura social está formada por la interacción entre las relaciones de producción/consumo, las relaciones de experiencia y las relaciones de poder. El *significado* es constantemente producido y reproducido a través de la interacción simbólica de actores enmarcados por esta estructura social y que están al mismo tiempo actuando para cambiarla o para reproducirla. Denomino significado a la identificación simbólica de un actor del propósito de su acción. La consolidación del significado compartido por medio de la cristalización de prácticas en configuraciones espacio-temporales crea las culturas, o sea, sistemas de valores y creencias que informan códigos de comportamiento... Por tanto, el significado no se produce en el ámbito cultural: es el ámbito cultural el que se produce por la consolidación del significado. El significado resulta de la interacción simbólica de mentes que están ecológica y socialmente constreñidas y al mismo tiempo son biológica y culturalmente capaces de innovar. El significado es producido, reproducido y discutido en todos los estratos de la estructura social, tanto en la producción como en el

[17] *Adorno, Th.*, La justificación de la filosofía, *Taurus, Madrid, 1964, p. 14.*

[18] *Lakatos, I.* y *Musgrave, A.*, La crítica y el desarrollo del conocimiento, *Grijalbo, Barcelona, 1975.*

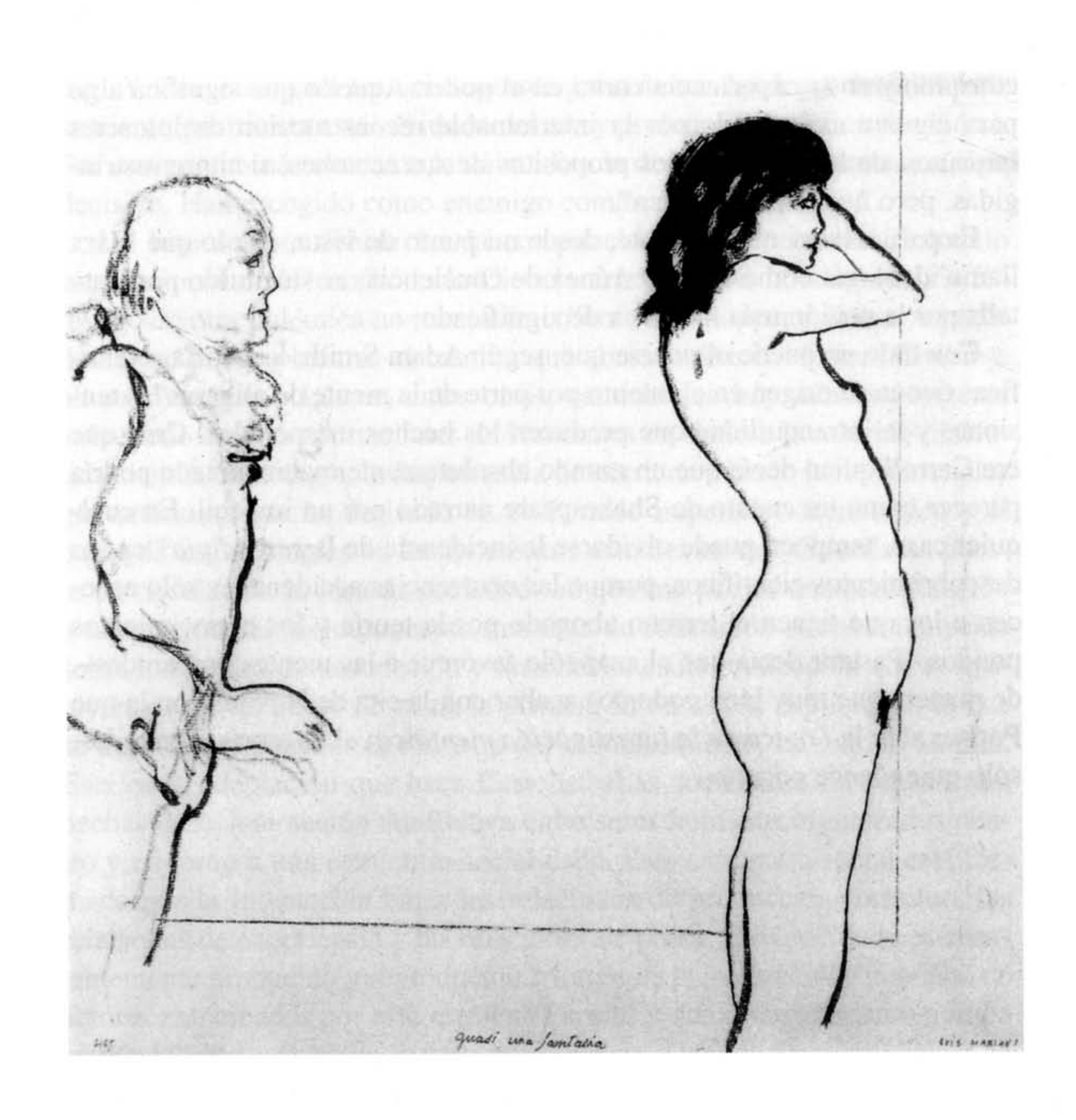
consumo y en la experiencia corno en el poder. Aquello que significa algo para alguien es definido por la interminable reconstrucción de los seres humanos, de las fuentes y los propósitos de sus acciones, siempre restringidas, pero nunca preescritas»[19].

Es particularmente relevante, desde mi punto de vista, que lo que Marx llama ideología como forma errónea de conciencia, es sustituido por Castells por la noción más moderna de significado.

Con todo no puede olvidarse que, según Adam Smith, las teorías científicas tienen su origen en el intento por parte de la mente de aligerar las tensiones y la intranquilidad que producen los hechos inesperados. Creo que era Carroll quien decía que un mundo absolutamente matematizado podría parecer como un cuento de Shakespeare narrado por un imbécil. En cualquier caso, tampoco puede olvidarse la incidencia de la *serendipia*[20] en los descubrimientos científicos, porque las ocurrencias accidentales sólo acaecen a los que tienen el terreno abonado por la teoría y los conocimientos previos –Pasteur decía que el azar sólo favorece a las mentes preparadas–, de manera que muy bien podemos acabar con la cita de Novalis con la que Popper abre la *Lógica de la investigación científica*: «Las teorías son redes: sólo quien lance cogerá».

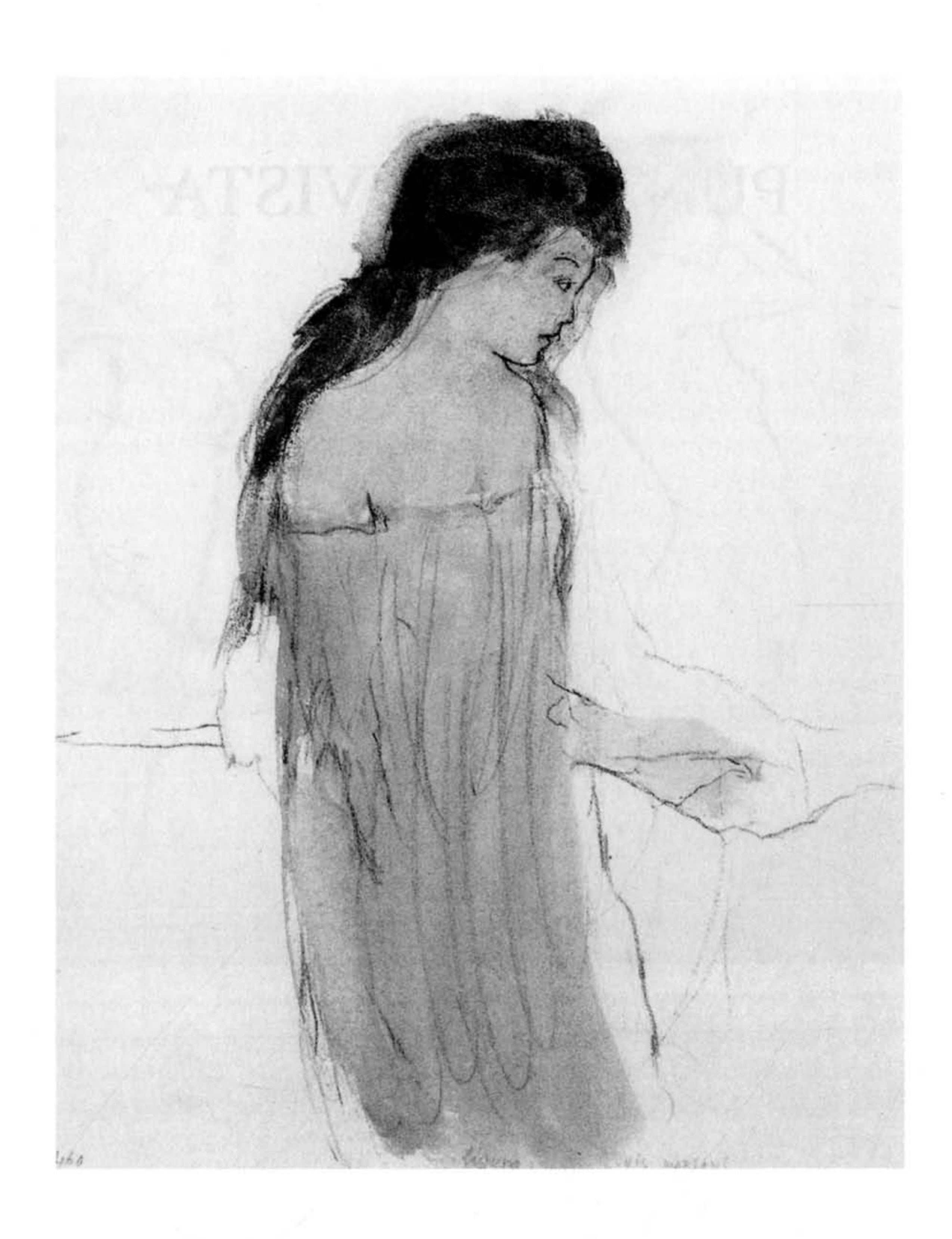
[19] *Castells, M., «Materiales para una teoría preliminar sobre la sociedad de redes», apud «Globalización y educación»,* Revista de educación, MECD, *Madrid, 2001, pp. 42-43.*

[20] *«Serendipia» es un neologismo que traduce al término inglés «serendipity», «facultad de hacer descubrimientos afortunados e inesperados por accidente», según la definición del Diccionario de Oxford, donde aparece a partir de la edición de 1974. El término fue acuñado por Walpole en 1754 después de leer un cuento de hadas,* Los tres príncipes de Serendip, *el antiguo nombre de Ceilán (Sri Lanka): se refería al descubrimiento accidental de cosas no buscadas.*



Luis Marsans: *Quasi una fantasia*

PUNTOS DE VISTA



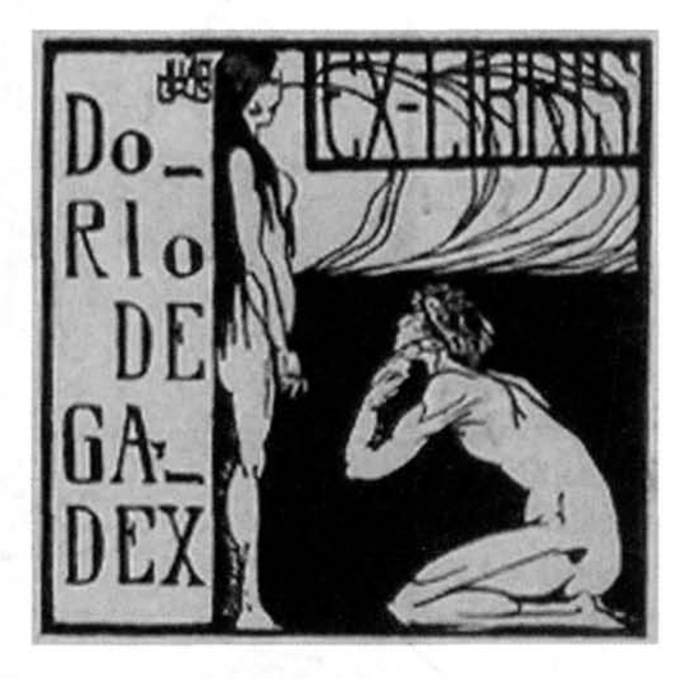
Luis Marsans: *Figura*

Madrid 1906: Juan Gris y Francisco Villaespesa

Luis Estepa

El pintor Juan Gris (Madrid 1887-Boulogne sur Seine 1927) poseyó una notable cultura artística, como lo demuestra el elegante modo en que empleó la fórmula iconográfica trazada desde los albores del romanticismo para representar el idealizado amor de Dante por Beatriz, subyacente al motivo iconográfico del rarísimo y extraño exlibris que a modo de marca de propiedad intelectual dibujara para el escritor bohemio Dorio de Gádex, alias para el mundo del arte de Antonio Rey Moliné (Cádiz ?-Madrid 1936). Sobre este tema ya traté con alguna extensión en un artículo anterior, por lo que tomaré otra línea de estudio, aunque incluya aquí dicha ilustración a efectos de conocer esta interesante obrita en sus dos versiones: antes y después de la letra.





Para un lector actual los magros libros de Dorio de Gádex son más interesantes como síntoma de los inmensos cambios que acaecerán en la sociedad del siglo XX que como obras literarias; y su pseudónimo es mucho más famoso como mariposa atraída a las luces de bohemia que prendió Valle Inclán (1866-1936) que por sus méritos como artista. Lo mismo cabe decir de otros personajes del mismo submundo social matritense, como el terri-

ble Pedro Luis Gálvez o el infortunado Alejandro Sawa (1862-1909) con quienes Juan Gris solía emprender paseos nocturnos. Recordemos que el argumento de *Luces de Bohemia* transcurre en uno de tales periplos con Max Estrella, trasunto de Alejandro Sawa para la ficción dramática, en compañía de artistas del mismo pelaje y no menor bizarría.

Aunque, por el momento, no tengamos más pruebas documentales, Juan Gris también debió mantener relación de amistad con otro poeta: Francisco Villaespesa (1877-1936) para quien diseñó la cubierta que sirve de reclamo a su librito de poemas *Las Canciones del Camino,* publicado por Editorial Pueyo en 1906. Uno de los logotipos más usados por este famoso establecimiento editorial, también fue dibujado por la misma mano. En todo caso, nos encontramos con un título muy parecido a otro publicado el año anterior por el diplomático mexicano Francisco A. de Icaza, que viviría en Madrid hasta el fin de sus días. Me refiero a *La Canción del Camino,* que salió de las prensas de los sucesores de Rivadeneyra en edición de 400 ejemplares en papel de hilo.



La caracterización de Villaespesa como bohemio de pro quedó bien patente en la novela *Troteras y Danzaderas* (1910) de Ramón Pérez de Ayala, donde amplios trozos de su biografía, amalgamados con otros del mismo metal, salen a la luz pública para dar vida en el papel de protagonista al joven y desastrado poeta Teófilo Pajares, que es como un hilo de

Ariadna para que recorramos, entre admirados y divertidos, los toboganes y recovecos de la vida artística madrileña en los primeros años del 1900. En el tránsito por las distintas estampas y situaciones se nos presentarán cuestiones de orden general relativas a nexos concretos entre cultura y sociedad. De ningún modo es sólo una especie de parque zoológico para exhibir fauna literaria bien nutrida de picardía e ingenio; más bien es un tratado de estética aplicada a la implacable realidad del día a día.

Aunque de manera fugaz, el nombre de Villaespesa también atraviesa las páginas de *Luces de Bohemia* (1920) en un corto rasgo descriptivo que esboza la endeblez de su circunstancia como promotor cultural.

Al final de la escena novena, Rubén Darío y Max Estrella dialogan sobre la muerte con la mediación de unos vasos de vino. Don Latino de Hispalis también está. Bebe cerveza y más bien escucha. Cambian de conversación y entran a hablar de poesía. Rubén no logra acordarse de los últimos versos que ha escrito. Desde una mesa contigua tercia un personaje que ha seguido la charla:

EL JOVEN: Maestro, donde usted no recuerde, yo podría apuntarle.
RUBÉN: ¡Admirable!
MAX. ¿Dónde se han publicado?
EL JOVEN: Yo los he leído manuscritos. Iban a ser publicados en una revista que murió antes de nacer.
MAX: ¿Sería una revista de Paco Villaespesa?
EL JOVEN: Yo he sido su secretario.
DON LATINO: Un gran puesto.

A partir de estas indicaciones podemos hacernos una idea del tipo de libro en cuestión. En todo caso, el de 1906 es crucial en la vida del pintor Juan Gris. En septiembre, huye a Francia para evitar el servicio militar. Ha ahorrado céntimo a céntimo el precio del billete de tren. Hasta la cama ha sido vendida. Atrás dejaría su estudio de la calle Martín de los Heros y amistades como la del escritor asturiano Pedro Penzol y la del dibujante Enrique Echevarría, que firmaba con el pseudónimo de Echea, y con quien compartía el mencionado taller. Poco antes de partir comunicó su decisión al periodista Corpus Barga.

Juan Gris ya no regresaría más a España; tampoco podrá viajar a ningún otro sitio, pues no tiene pasaporte ni posibilidad de conseguirlo. Se apea en la estación D'Orsay con 16 francos en el bolsillo. En el andén le recibe el pintor Daniel Vázquez Díaz (Huelva 1882-Madrid 1969) que había sido

condiscípulo suyo bajo el magisterio de Moreno Carbonero, cuya clase frecuentó durante 1904 y 1905, y a la que también asistieron grandes artistas en ciernes, como Anselmo Miguel Nieto y Victorio Macho. Los dibujos que lleva en un cartón para ganarse la vida en París denotan la influencia de Bruno Paul y Galbransson. Muchos años después, en conversación privada con Rafael Alberti, entonces exiliado en Roma, Vázquez Díaz le comentó que el verdadero motivo de Gris para emprender viaje fue buscar remedio a sus necesidades sexuales.

El mismo año de 1906, la librería de Pueyo publica *Las Canciones del Camino,* de Francisco Villaespesa, con una cubierta en dos colores: azul



prusia y negro. Está firmada mediante un pequeño rectángulo dividido a lo ancho por un segmento para formar dos minúsculos renglones colocados entre el recuadrado rótulo y el borde izquierdo del paisaje. En el superior va el nombre: Juan, y en el inferior el apellido: Gris; en realidad ambas palabras constituyen un ente de ficción, porque ocultan la identidad del madrileño José Victoriano González, que había nacido en el número 4 de la calle del Carmen, con vuelta a la de Tetuán, a escasos metros del número 33 de la misma calle, donde se encontraban las oficinas de Pueyo.

Pero en la fecha en que sale el libro, la familia González ya se había mudado. El negocio familiar de papelería, situado en el 3 de la calle Carretas, que aún permanece abierto al público, había entrado en una situación tan difícil que la numerosa familia González debió marchar de modo progresivo a números de la calle de Alcalá, cada vez más alejados del centro de la ciudad.

Las Canciones del Camino es un pequeño volumen en octavo de 160 páginas que albergan una colección de 54 poemas que se estructura en torno a tres núcleos: *Místicas,* que contiene 5, *Renacimiento,* de tema clásico, que comprende 12 y otros 8 *Sonetos a la Hermana.* Los restantes son de tipo misceláneo y no están agrupados en torno a título alguno. La obra se puso en el mercado al precio de 2 pesetas. Por la fecha de la dedicatoria a don Manuel Héctor Abreu, que recibe tratamiento de *excelentísimo señor,* formalidad fungible en dinero contante, y que por lo tanto nunca escaparía a un artista bohemio, estaba radicado en Sevilla, podemos asegurar que la obra tuvo que salir de los talleres tipográficos de Casas y González a partir del segundo trimestre de 1906. Por lo tanto, fue uno de los últimos trabajos de Gris antes de subir al tren que le llevaría a París.

El ejemplar que manejo para redactar este artículo lleva escrito con tinta en la primera página de guarda el nombre de su primer propietario: Eduardo Martínez Sierra, y una fecha: abril de 1907. Algunos títulos llevan al lado y con menuda letra a lápiz el juicio que le merecieron. *El Alto de los Bohemios* fue valorado con un: *versos admirables.* El adjetivo es, en sí mismo todo un resumen de las actitudes estéticas de la época, y de su hábitat lingüístico; se ha tratado en algún estudio literario.

El prólogo fue redactado en Lisboa, al parecer, por el joven escritor portugués Manuel Cardia en mayo de 1903 antes de que se suicidase en septiembre del mismo año. Villaespesa afirma que los textos proceden de inserciones como homenaje al fallecido, en diversos periódicos portugueses. Fragmentos extractados de los papeles que dejó el difunto. Sea como fuere, no faltan indicaciones precisas (que hoy nos parecen un tanto delirantes y más bien dictadas por la voluntad de epatar) acerca de las corrientes intelectuales que debe seguir el artista que desee alcanzar la gema preciosa de la individualidad:

«1°. El *Culto del Yo,* predicado por Barrès y resuelto en un ideal de unificación.

2°. La *Aristocracia de la fuerza libre* (Nietzsche, Max Stirner), terminando en una autocracia cesariana.

–El instinto domina al intelecto.

3°. El *Ibsenismo* o teoría de la voluntad consciente.

4°. La *Síntesis del transformismo espiritualista* (Schuré, Mæterlinck)

La Verdad guiada por la energía. [...]

¿Cuál de ellas fue la seguida por Villaespesa?

Con certeza podemos decir: todas. Como D'Annunzio, el poeta español se siente atraído hacia la disciplina moral, hacia la realización de la Belleza sobre la vida interior, hacia la sensualidad estéril y hacia el despotismo al mismo tiempo.»

Sin duda que el prólogo en cuestión merece un estudio más amplio y detallado. Pero por razones de espacio ahora debemos atender a la cubierta diseñada por Juan Gris, cuyo pseudónimo es una negación frontal del exacerbado programa individualista seguido, al menos sobre el papel, por su compañero Francisco Villaespesa.

El motivo de la ilustración está resuelto con gran economía de medios, pero dando protagonismo al elemento principal que sirve para dar título a la obra: el camino. Para conseguir el efecto visual que reclame la atención del lector, Juan Gris utiliza un *trompe-l'oeil* que consiste en fundir el plano tipográfico donde se insertan los rótulos con un ensanchamiento del blanco sendero que se adentra hacia el horizonte en suaves y fluidos meandros, en franco contraste con el estatismo del paisaje. Ondulaciones de clara genealogía modernista.

En un análisis ulterior descubrimos otros sutiles refinamientos visuales. Nubes, cerros en lejanía, nubes y arbolado encapsulados por igual mediante los laterales de la viñeta y entre las márgenes de la vía que conduce al misterioso cortijo blanco delimitado por las verticales de tres negros cipreses. A pesar de la negrura y la distancia se perciben, por contraste con la oscuridad ambiente, dos pequeñas ventanas y una torre. La brecha abierta entre el borde inferior del recuadro y el reborde del título contribuye al juego de confundir el cuádruple espacio de paisaje, rótulo contorneado, firma del autor y plana de página. La atmósfera nocturna de la escena se consigue con sencillez. Sólo dos tintas planas: negra y azul prusia.

Son sistemas de representación y convenciones plásticas que provienen de los *ukiyo-e,* grabados xilográficos japoneses, y adaptados a diversas fórmulas estilísticas occidentales por una larga nómina de pintores de la modernidad: Manet, Whistler, Degas, Gauguin, Van Gogh, Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec, Mary Cassat, los *Nabis* –entre los que destaca Bonnard– etc. Pero la influencia oriental le llegaría a Juan Gris por otro conducto.

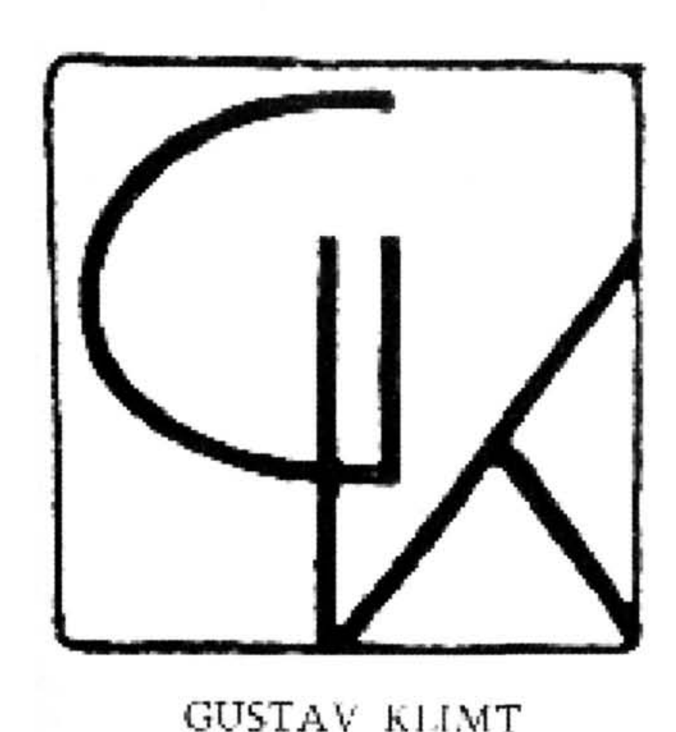
La relación amistosa mantenida en Madrid hacia 1906 tanto con el grabador y pintor expresionista Willi Geiger (Munich 1878-1971) que le mostró ejemplares de revistas tan significativas como *Die Jugend* y *Simplicissimus,* como con el artista checo Jiri Karpeles (Kra-Luppy 1882-Ginebra

1945) que firmó sus lienzos con el pseudónimo de Georges Kars, le puso en contacto, aunque de modo indirecto, con otro importante núcleo europeo que había adaptado pautas artísticas japonesas a sus supuestos estéticos.

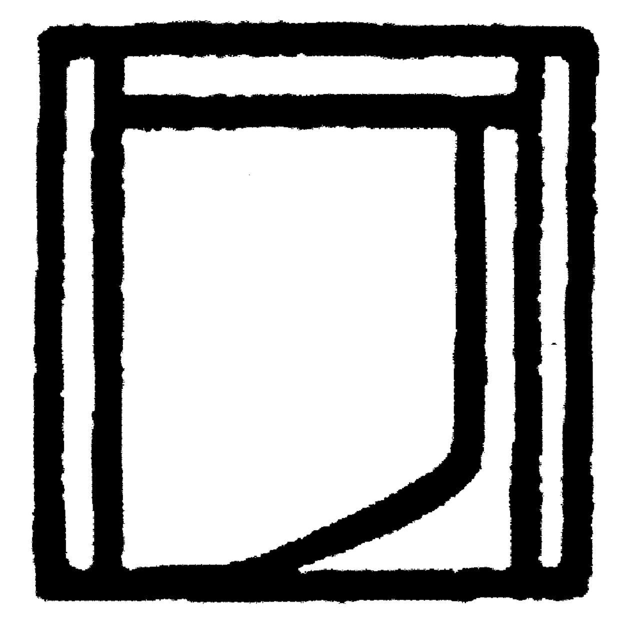
Me refiero al estilo Secesión, iniciado en Viena en fecha que se ha convenido fijar en el año 1898, porque es cuando se formaliza como movimiento bajo el liderazgo del pintor Gustav Klimt (1862-1918). Pero las reuniones y contactos que resolverían el proceso de constitución ya se habían iniciado, al menos, un año antes. La llamada Secesión vienesa fue un movimiento de negación de las pomposas formas –el estilo *Biedermeier*– que encantaron a la sociedad que apuntaló al imperio austrohúngaro hasta el fallecimiento en 1916 del emperador Francisco José I, en plena Guerra Mundial.

Durante su etapa de estudiante, entre 1899 y 1905, Kars había tratado en Munich a Paul Klee y a Pascin. Años después, en el tramo que va desde 1920 a 1924, Willi Geiger todavía fue importante para otro expresionista español: el sevillano Francisco Mateos (1894-1976) a quien iniciaría en las técnicas del grabado durante su estancia como estudiante becado en Munich.





GUSTAV KLIMT



JOSEF HOFFMANN



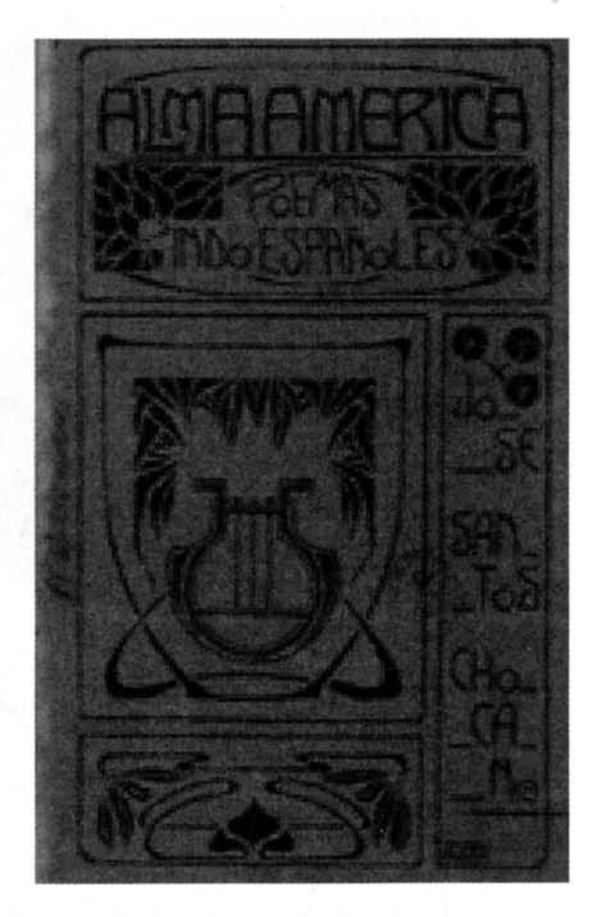
KOLOMAN MOSER

Los secesionistas adoptaron la costumbre de firmar sus obras al modo de los grabadores japoneses de *ukiyo-e,* que utilizaban un sello cuadrado con su nombre, lo que explica esta insólita práctica de Gris. Pero los secesionistas optaron por el uso de monogramas, sin duda debido a la longitud de nombres y apellidos. Como ejemplo incluyo los del arquitecto y diseñador de mobiliario Josef Hoffmann, el pintor Koloman Moser y el del propio Gustav Klimt.

Los rótulos de la cubierta de *Las Canciones del Camino* llevan diseños de letras muy parecidas a las que empleó Gris para la cubierta de otra obra

no menos importante, y también publicada en el crucial año de 1906; concretamente el 22 de mayo. Los «poemas indo-españoles» de *Alma América,* del peruano José Santos Chocano (1875-1934) «gran poeta y hombre de genio aventurero» según juicio de Alberto Insúa en sus *Memorias* (1952) llevan consigo el más representativo grupo de ilustraciones –67 más dos de cubierta y contracubierta– en la tendencia estilística que terminará desembocando en la formación del cubismo como movimiento.



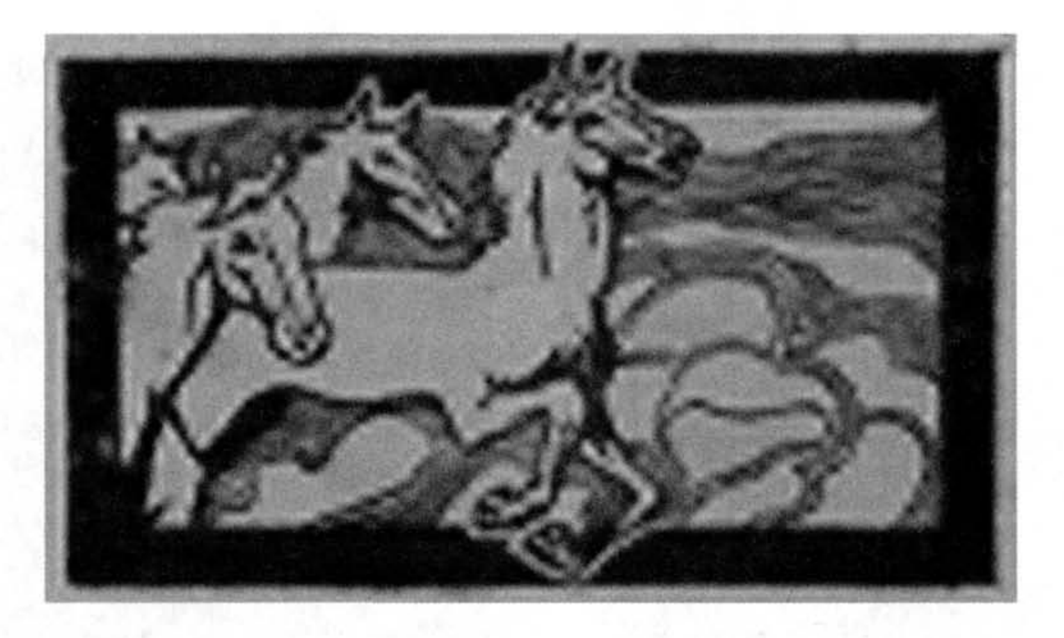


En el *Preludio* que escribió Rubén Darío para *Alma América* aparecen varios elementos que figuran en el dibujo de Gris: el azul, la tempestad (sugerida por los espesos nubarrones) y la ondulación. Dicho poema comienza así:

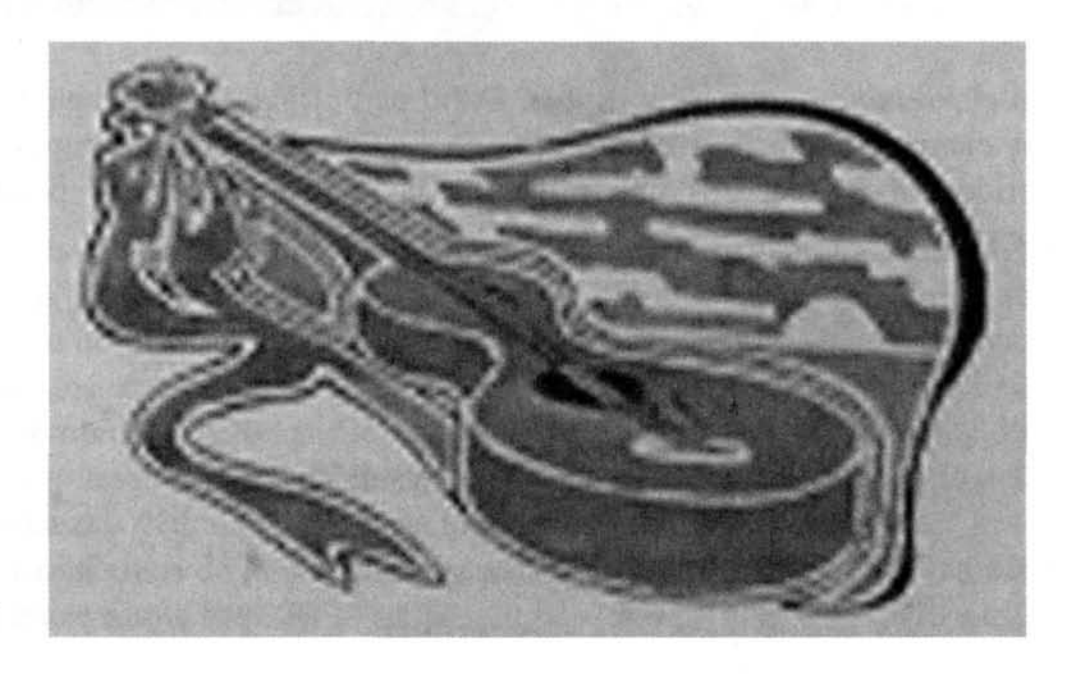
> Hay un tropel de potros sobre la pampa inmensa.
> ¿Es Pan que se incorpora? No: es un hombre que piensa,
> Es un hombre que tiene una lira en la mano:
> Él viene del azul, del sol, del Oceano.
> Trae encendida en vida su palabra potente
> Y concreta el decir de todo un continente...
> Tal vez es desigual.... (¡El Pegaso da saltos!)
> Tal vez es tempestuoso.... (¡Los Andes son tan altos!...)

Pero hay en ese verso tan vigoroso y terso
Una sangre que apenas veréis en otro verso;
Una sangre que cuando en la estrofa circula,
Como la luz penetra y como la onda ondula [...]

El tema escogido para ilustrar la composición fue la estampida de los potros en la inmensa planicie argentina.



Otros motivos iconográficos, como la guitarra en escorzo que va con *El Alma del Payador,* o el procedimiento de contornear con líneas, como subrayándolas, las siluetas de los objetos, permiten trazar un segmento evolutivo de su arte. En muchos óleos cubistas observamos esos recuadros en muy diversas modalidades.



La abundante producción de Juan Gris como dibujante para revistas con carácter comercial a efectos de mera supervivencia cabe ser separada de estos otros trabajos de carácter más vocacional. Del primer tipo son sus colaboraciones para *Madrid Cómico* o *Blanco y Negro.*

Durante su etapa parisina tales tareas se multiplicaron en sumo grado. En agosto de 1907 salen impresos sus primeros dibujos en *L'Indiscret,* y a partir de ahí en *L'Assiette au Beurre,* presentado por el portugués Leal da Cámara, *Frou Frou, Charivari, Le Cri de Paris, Le Rire y Le Témoin.* Estas incursiones por revistas francesas condujeron su obra a Cataluña durante el tramo como dibujante, que va de 1908 a 1914. *Papitu, L'Esquella de la Torratxa* y *La Campana de Gracia* son el último jalón de Gris en la etapa de supervivencia.

De otra manera, 1907 es también un año importante pues Picasso le presenta a Braque y a Maurice Raynal. Desde entonces asiste al nacimiento del cubismo. El cuadro que se considera el germen del cubismo, *Las Señoritas de Avinyó,* nace por aquellos días. La influencia del arte africano todavía no se deja sentir con fuerza.

En una entrevista concedida en 1924 a Georges Charensol para *Paris-Journal,* Gris responde: «He hecho números enteros de *L'Assiette au Beurre* solo o con Galanis, pero el día que vendí mi primer lienzo abandoné un trabajo que detestaba». Según Douglas Cooper, su primer cuadro conocido, *Sifones y Botellas,* es de 1910. Sin embargo, la primera venta registrada fue a Hermann Rupf, de Berna, en 1913.

Sin embargo hubo, a mi entender, un nexo importante entre pintura al óleo y dibujo. Además de los mencionados rebordes, las masas de nubes, que están resueltas de igual modo que las que constituyen el fondo en el exlibris para Dorio de Gádex, nos remiten a unas técnicas de representar volúmenes propias de la cartografía. Los mapas físicos utilizan las llamadas curvas de nivel para unir los puntos geográficos que se encuentran a la misma altura respecto del mar. Así, un monte aparece como una serie de curvas paralelas y cerradas, casi concéntricas, cada vez más pequeñas. La menor indica la cumbre.

No es de extrañar que Gris utilizase este procedimiento para representar el volumen de las nubes, que es de uso diario en todas las profesiones que emplean técnicas topográficas para representar volúmenes en el plano. Al fin y al cabo, las enseñanzas que desde 1902 había recibido en la madrileña Escuela de Artes e Industrias han hecho creer a algún biógrafo que estaba en posesión del título de ingeniero industrial.

Si extrapolamos otros recursos pertenecientes al ámbito de la geometría descriptiva y del dibujo técnico a los modos de representación empleados en los cuadros –simetrías, giros en el espacio, planos de ruptura, empleo de

escalas diferentes, puntos de vista múltiples, combinaciones simultáneas de alzados y perfiles, sombreados con luces incidentes desde ángulos distintos, etc., etc.– hemos de admitir que lo estático de los bodegones y objetos más o menos realistas que pueblan los cuadros de Juan Gris son como diseños de ingeniería elaborados con los colores y la libertad del artista. «Este es un cubismo –señaló Vázquez Díaz– cuyos elementos no están tomados de la realidad visual, sino de la realidad de conocimientos y de razón de una disciplina constructiva. Es un arte de concepción más cerebral que sensorial».

Tales abstracciones en busca de modos diferentes en el ser de las cosas, sin duda más profundos que los de la mera apariencia, son recambios para sustituir los fundamentos de las preceptivas tradicionales ya muy desgastadas por siglos de tradición y escasa variabilidad. Y de otro modo son del todo coherentes con los anhelos estéticos que concreta en la novela, el teatro, el ensayo y la poesía de la llamada generación del 98.

Las unamunianas cavilaciones sobre la esencialidad de las cosas, expresadas como ensayo, según la fórmula practicada por Montaigne, la voluntad de ser que se trasluce en la obra de Pío Baroja, y también la sencillez a ultranza de Azorín o la proyección de las preocupaciones del momento sobre el plano intemporal de la leyenda en Valle-Inclán nacen de una reconsideración de la realidad en bloque y cosa a cosa. En algunos casos hay cuentos breves, ambientes o descripciones de objetos definidos como verdaderos bodegones literarios. Juan Gris los representó con precisión y análisis cartesianos. La nítida claridad de la poesía de Antonio Machado es un caso de esa compleja profundidad que es la entraña de lo más elemental: el ser.

Volviendo a Juan Gris, y para terminar debo decir que, aunque de modo imperfecto, es uno de los más cumplidos ejemplos del artista que recorre el terrible ciclo del infortunio a la fama en toda su plenitud, tal como expresa el mito. Según indicaba Gaya Nuño, durante sus días madrileños frecuentó «la más negra, misérrima y pintoresca de las bohemias madrileñas». Por desgracia, su temprano fallecimiento a los cuarenta años le impidió disfrutar el bienestar del triunfador. Antes se le llamaba la gloria, término traducido del francés, dicho sea para terminar.

Bibliografía

COOPER, Douglas, *Juan Gris. Catalogue raisonné de l'oeuvre peinte, établi avec la colaboration de Margaret Potter.* Dos vols., Berggruen éditeur, Paris 1977.

ESTEPA, Luis, «La Musa en el exlibris de Juan Gris: La puta o la diosa», artículo en *El Urogallo*, núm. 96, mayo de 1994.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Juan Gris,* Ediciones Polígrafa, Barcelona 1974.
GÓMEZ SANTOS, Marino, *Daniel Vázquez Díaz.* Ediciones Cliper. Barcelona, 1958.
INSÚA, Alberto, *Memorias. Mi Tiempo y yo,* vol. I, Editorial Tesoro, Madrid 1952.
KAHNWEILER, Daniel Henry, *Juan Gris, vida y pintura.* Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid 1971.
KAWA, Ishi, *Aproximación a Juan Gris. Ocho marcos para once cuadros.* Fundación Arte y Tecnología para Telefónica de España, S. A., Madrid 1990.
SERRANO, Véronique y CENDO, Nicolas, *Juan Gris. Peintures et desseins (1887-1927).* Musée Cantini, Marseille 1998.
VV.AA. (coordinados por Gary Tinterow), *Juan Gris.* Banco de Bilbao-Ministerio de Cultura. Madrid 1985.
VV.AA., *Viena 1900,* Edicioes Siruela [cat. para exposición en el CARS] Madrid 1993.
WHITFORD, Frank, *Japanese prints and western painter,* Studio Vista, London 1977.

Tengo noticias de que Rosario Maseda inició en los años 80 una tesis doctoral sobre las ilustraciones de Juan Gris. Ignoro si se llegó a terminar. *Teseo,* sobre la base de datos universitaria, no aporta información ninguna.

Francisco VILLAESPESA



Madrid * Librería de Fue-
yo * calle del Carmen, nú-
mero 33 * MCMVI * * * *

El pensamiento interrumpido
Jean Améry o el exilio de la vida

Rafael Narbona

«La eternidad envejece»
Paul Celan

Hay unos pocos temas que la literatura no cesa de repetir, explorando todos sus matices y variaciones. Acaso ninguno tenga tanta fuerza como el paso del tiempo, pues se trata de un proceso que indefectiblemente desemboca en la muerte. Los *Kindertotenlieder* de Mahler se demoran en la desaparición de los que apenas han comenzado a existir. La imagen del niño muerto tiene el dramatismo de lo que está en ciernes. Es pura potencialidad que no tuvo la oportunidad de desplegarse, un proyecto interrumpido que no pudo ir más allá de su bosquejo inicial. Ese carácter de posibilidad malograda ha inspirado a músicos y poetas. Ante la imagen de un «joven dormido bajo los astros negros», Cernuda protesta: «Quisiera saber por qué esta muerte», pero no obtiene contestación, salvo «ese dolor que abre una herida de luz», revelando la precariedad de todo lo que es. Nada más intempestivo que esa forma inacabada, arrojada al no ser cuando había empezado a despuntar. La muerte tiene una hora y si aparece antes, se vuelve obscena, igual que una promesa incumplida o una crueldad innecesaria. Sin embargo, cuando la muerte comparece en las postrimerías de la vida, en ese tramo final donde ya no hay espacio para la esperanza, sólo cabe aceptar lo inevitable, acogiéndose a esa resignación elogiada por los clásicos. Nada más absurdo que rebelarse contra lo que llega en su momento, sin anticipaciones ni demoras. Se podría objetar que la muerte siempre es prematura, pero no parece muy sensato codiciar la inmortalidad, cuando filósofos y escritores como Hans Jonas, Swift o Borges, han insistido en que la finitud es una bendición o, incluso, la condición de posibilidad de eso que llamamos identidad y su necesaria prolongación: la noción de mundo, sin la que el hombre sólo sería una cosa entre las cosas.

Pocos han reflexionado sobre la muerte con tanta lucidez como Jean Améry. Su perspectiva está marcada por su estancia en Auschwitz, donde pasó dos años. Antes ya había conocido la experiencia del exilio y el inter-

namiento en el campo de Gurs, del que se fugó para unirse a la resistencia antifascista en Bélgica. Al igual que Primo Levi o Celan, Jean Améry, pseudónimo del ciudadano vienés Hans Mayer, interrumpió voluntariamente su vida. Aunque se consideraba un apátrida, eligió para su muerte la ciudad de Salzburgo. La nostalgia por la patria perdida nunca le abandonó, pues consideraba que, sin la confianza que proporciona la tierra natal, son inconcebibles la paz o la felicidad. La tragedia de los judíos fue descubrir que el suelo donde crecieron nunca les perteneció, pues sus verdugos se apropiaron de la lengua y el paisaje que hasta entonces habían considerado parte de su patrimonio. Esto resultó especialmente doloroso para los judíos perfectamente asimilados a la cultura alemana. Fascinado por los Alpes y la umbría de los bosques, Hans Mayer experimentó en su juventud sentimientos prefascistas que se disolvieron cuando las leyes raciales de Nüremberg pusieron de manifiesto que su ensoñación romántica era incompatible con su condición de judío. Sólo entonces descubrió que, a pesar de ignorar su lengua y sus tradiciones, su sangre lo emparentaba con un pueblo cuyas costumbres constituían supuestamente la negación de los valores germánicos. Entonces nació Jean Améry, el apátrida que ya no confía en el lenguaje y que reivindica el resentimiento como única vía de reparación del dolor padecido.

Améry recreó su experiencia en Auschwitz en *Más allá de la culpa y la expiación*. Publicada en 1964, la obra no escatima las críticas hacia la filosofía contemporánea. La brutalidad del universo concentracionario pone de manifiesto la insuficiencia del pensamiento de Heidegger, cuyas piruetas lingüísticas muestran su impotencia en un espacio donde la palabra marca la diferencia entre morir o vivir un día más («en el *campo* era más convincente que en el exterior que la jerga del ente y la luz del ser no servía para nada»)[1]. El *amor fati* de la ética nietzscheana se revela como una idea siniestra ante la experiencia de la tortura y la muerte del hombre anunciada por los estructuralistas no puede irritar más a un Améry apegado al humanismo ilustrado. También repudia las explicaciones de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal, pues considera que el *Lager* es la expresión del Mal radical. En cuanto a su fe en el neopositivismo lógico, se esfumará ante la utilización de la técnica en las matanzas masivas. Lejos de tener un poder esclarecedor, la ciencia puede convertirse en el aliado más temible del autoritarismo. Frente a Lévi-Strauss, que reduce la historia a cadenas de procesos físico-químicos, y a Horkheimer y Adorno,

[1] *Améry, Jean,* Más allá de la culpa y la expiación, *traducción de Enrique Ocaña, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 77.*

que acusan a los *philosophes* de haber hundido a la humanidad en el infortunio, Améry reivindica la herencia de los enciclopedistas. «Ilustración. He aquí nuestro santo y seña, [pero] ¿dónde está escrito que la Ilustración deba ser desapasionada? [...] El concepto de Ilustración incluye no sólo la mera deducción lógica y verificación empírica, sino también la voluntad y la capacidad de especulación fenomenológica, de empatía, de acercamiento a los límites de la *ratio*. Sólo cumpliendo la ley de la Ilustración y al mismo tiempo sobrepasándola, alcanzaremos espiritualmente espacios en que la *raison* no se agota en el simple cálculo»[2].

No es casual que Auschwitz se mostrara especialmente inclemente con los intelectuales. La dictadura nazi no ocultaba su propósito de borrar la herencia ilustrada, liquidando a los que se esforzaban en preservar y transmitir su legado. Polemizando con Primo Levi, Améry considera que el intelectual no es un hombre de ciencia, sino un humanista con una aguda conciencia estética. Sus preocupaciones son la filosofía, las letras, la música, las artes plásticas. Esta figura es la que peor se adapta a las reglas del *Lager*. Semprún recordaba agradecido cómo sus camaradas comunistas de Buchenwald le ayudaron a esconder su condición de escritor, pues los capos y los oficiales de las SS odiaban a los intelectuales. Améry observa que esa hostilidad también estaba presente en los compañeros de reclusión. El «hombre de espíritu» no era capaz de utilizar «con fluidez la jerga del campo»[3]. En Auschwitz, su aislamiento era terrible, pues en otros *Lager*, como Dachau, predominaban los presos políticos y existían pequeñas bibliotecas. En Auschwitz no había libros y la mayoría de los reclusos –judíos apolíticos, polacos y presos comunes– no los echaban de menos. Los intelectuales carecían de las convicciones de los presos políticos o la fe de los judíos ortodoxos. Por el contrario, tendían al escepticismo y su único patrimonio –Durero, Beethoven, Hegel o Trakl– había sido requisado por el régimen que les había arrebatado la libertad. La tolerancia o la duda metódica producían más irritación que la estolidez del hombre común. En el *Lager*, el «hombre de espíritu» no tardaba en convertirse en «musulmán». Acostumbrado a una representación estética de la muerte, se hundía al comprobar que en Auschwitz morir era algo rutinario. Cada defunción se registraba con una impersonal «salida del campo por óbito». La brutalidad de los acontecimientos cuestionaba la trascendencia de las sentencias filosóficas. La «palabrería vacía» de «ese desagradable mago del país de los alemanes» (esto es, Heidegger) mostraba toda su miseria en el

[2] *Améry, Jean,* o. c., *pp. 45-46.*
[3] *Améry, Jean,* o. c., *p. 57.*

espacio acotado por las alambradas, pues «en ningún otro lugar del mundo la realidad poseía una fuerza tan imponente». «Bastaba con ver la torreta de vigilancia y sentir el olor a grasa calcinada procedente de los crematorios» para advertir que el Ser sobre el que gira la filosofía de Heidegger sólo era «un concepto abstracto y huero»[4]. La experiencia del *Lager* nos ha servido para desprendernos de mucha hojarasca metafísica, pero también ha confirmado la impotencia de la palabra ante un orden inhumano. Según Améry, sólo pervive el escepticismo, una forma de sabiduría que ni siquiera lamenta la pérdida de la palabra.

Dentro del orden que pretendía universalizar el régimen hitleriano, la tortura no agotaba su sentido en la intimidación o la confesión. Améry sufrió un terrible suplicio en la fortaleza de Breendonk. Al oír cómo se dislocaban sus huesos, descubrió que el problema genuinamente filosófico no es la muerte, sino la tortura. Malraux anotó lo mismo en sus *Antimemorias*. La experiencia de la tortura quiebra la confianza en nuestros semejantes y pone de manifiesto el poder absoluto del Estado sobre el individuo. Por eso, «la tortura no fue un elemento accidental, sino la esencia del Tercer Reich»[5]. Améry discrepa con Hannah Arendt en su explicación del totalitarismo. Desde su punto de vista, comunismo y nazismo no son equivalentes. Citando a Thomas Mann, Améry afirma que el comunismo «simboliza siempre una *idea* del ser humano, mientras que el fascismo de Hitler no era en absoluto una idea, sino sólo maldad»[6]. El nazismo no inventó la tortura, pero ésta constituye su «apoteosis». El dolor infligido al reo pretende subrayar su dimensión corporal, aniquilando cualquier manifestación espiritual. Améry coincide con Bataille, al afirmar que la tortura es «la negación radical del otro»[7]. El que reduce al otro a un cuerpo que gime, experimenta la omnipotencia de un dios. Desde el punto de vista psicológico, este es el principio del sadismo, una patología incompatible con la vida en sociedad, pero no es un secreto que al sádico le es indiferente la pervivencia del mundo. Sin embargo, esta desviación sexual también forma parte de una biopolítica que evidencia el poder soberano del Estado. Es imposible no evocar a Foucault, que ha llevado a cabo un análisis pormenorizado de este fenómeno en sus estudios sobre los mecanismos de poder, pero en este caso Améry se aproxima más a las recientes tesis de André Glucksman sobre la influencia del nihilismo en la historia contemporánea. Es probable

[4] *Améry, Jean,* o. c., *p. 78.*
[5] *Améry, Jean,* o. c., *p. 85.*
[6] *Améry, Jean,* o. c., *p. 95.*
[7] *Améry, Jean,* o. c., *p. 100.*

que Améry hubiera subscrito la tesis de Glucksman sobre el sentido del exterminio en la cosmovisión totalitaria. Al buscar la aniquilación total, aceptando incluso la inmolación de sus artífices, «el pavor se convierte en la *ultima ratio* de una estrategia»[8]. Desde esta perspectiva, los actos de violencia no significan nada, salvo la afirmación de un poder que asume su desaparición como efecto de su manifestación. Lo cierto, en cualquier caso, es que «quien ha sufrido la tortura, ya no puede sentir el mundo como su hogar». La experiencia del otro como enemigo es incompatible con «un mundo donde reine el principio de esperanza»[9].

Frente al animal, que establece unas relaciones de pura necesidad con la naturaleza, el hombre necesita «habitar» su entorno, transformarlo en mundo. El Estado-jardín soñado por Hitler excluye de su seno a una parte de la humanidad, cuyo efecto disgregador se revela incompatible con las legítimas ambiciones del pueblo ario, comunidad providencial a la que le corresponde actualizar las perfecciones de nuestra especie. La concepción de la historia de la biopolítica nazi prohibe hablar de un «hogar judío» o de una «patria socialista». En ambos casos, reunimos en una expresión términos que se repelen. La noción de hogar está reservada a los grupos que contribuyen al sentido ascendente de la vida. La itinerancia del judío o el internacionalismo de los partidos socialistas es la consecuencia del odio a la vida. Los judíos y los comunistas no pueden construir un mundo, porque la esencia de su naturaleza es conspirar contra él. Esa incapacidad explica su resentimiento y justifica su exterminio. Su aniquilación sólo es una forma de expulsar del mundo a los que, por otro lado, siempre estuvieron fuera de él. Al negarles la posibilidad de una patria, los nazis frustraron una aspiración esencial de la naturaleza humana. «Patria –escribe Améry– es seguridad y es preciso tener una para poder prescindir de ella»[10]. Cuando eres despojado de esa referencia, pierdes la posibilidad de encontrar otro lugar, otra patria, pues la patria es el espacio donde discurre nuestra infancia y juventud. Los judíos, al ser expulsados de sus casas, descubrieron que esa tierra jamás había sido su hogar y, lo que es peor, perdieron su pasado. Aunque en los años sesenta, Améry ya advierte las primeras señales de la globalización, coincide con Nietzsche en que «no es bueno carecer de patria»[11]. Ante esa pérdida, sólo puede invocarse la ética del resentimiento. Puede parecer extraño levantar una moral sobre esta vivencia, pero Améry, al

[8] *Glucskman, André,* Dostoievski en Manhattan, *Madrid, Taurus, 2002.*
[9] *Améry, Jean,* o. c., *p. 107.*
[10] *Améry, Jean,* o. c., *p. 117.*
[11] *Améry, Jean,* o. c., *p. 138.*

igual que Benjamin, rechaza la idea de un tiempo lineal y homogéneo. La solidaridad también se proyecta hacia atrás, comunicando a unas generaciones con otras. El resentimiento no implica venganza, sino la necesidad de revertir el tiempo. Es una rebelión contra el pasado que permite reconocer en la víctima la imagen del semejante. Améry considera injusto responsabilizar a las nuevas generaciones de los crímenes de sus antepasados y deplora los actos de terrorismo de una extrema izquierda que equipara la democracia de Willy Brandt con la dictadura de Hitler, pero no esconde su convicción de que el genocidio del pueblo judío concierne a todos los alemanes de su tiempo. Es una culpa colectiva que nunca podrá borrarse y que sólo se atenuará, asumiendo que los crímenes del nazismo forman parte de la historia alemana. No se puede neutralizar su recuerdo. Por el contrario, hay que integrarlo en la memoria de todos. Améry cita a Hans Magnus Enzensberger, según el cual «Auschwitz es el pasado, el presente y el futuro de Alemania». La reivindicación del resentimiento como forma de reversión de la historia recuerda la postura de Kertész en *Kaddish por el hijo no nacido*, donde el autor reivindica la infelicidad como condición de posibilidad de su trabajo. Kertész afirma no estar dispuesto a renunciar a ese estado de insatisfacción que garantiza la continuidad de su producción literaria. En cualquier caso, la responsabilidad colectiva del pueblo alemán no debería actuar como una cortina de humo, capaz de borrar o difuminar la responsabilidad de otras naciones europeas e incluso la de una cultura que ha incubado fantasías eugenésicas y absolutos excluyentes. Zygmunt Bauman ya advirtió que «Alemania hizo lo que hizo en razón de lo que comparte con el resto de nosotros. La *Endlosung* (Solución Final) fue un laboratorio en el que se puso a prueba –un verdadero *experimentum crucis*– la capacidad de nuestra civilización para alcanzar la perfección mediante la eliminación de aquellos seres que no llegan a la perfección. Es sólo una de las capacidades modernas y no atesora una 'inevitabilidad histórica' que conduzca al Holocausto, pero, sin la civilización moderna, sin el conjunto de sus logros que tanto nos enorgullecen, el Holocausto que tuvo lugar en Alemania habría sido impensable»[12].

Al igual que Kertész, Améry no descubrirá lo que significa ser judío hasta que el nuevo orden de la Alemania nazi lo incluya en los programas de aniquilación de «formas de vida sin valor». La deportación le revelerá el sentido de la exclusión, pero no logrará despertar sentimientos de afinidad o pertenencia con la comunidad judía. Las referencias culturales, religiosas

[12] *Tester, Keith, «Diálogo con Zygmunt Bauman. Holocausto y modernidad», en* Claves de Razón práctica, *nº 125, septiembre 2002, p. 53.*

e históricas que le atribuyen las autoridades alemanas apenas han intervenido en la formación de su identidad. Son algo ajeno que, sin embargo, determina su destino. La experiencia en el *Lager* no modificará esta sensación de extrañeza. Dicho de otro modo: no incorporará a su realidad personal el legado que le correspondería de acuerdo con su origen racial. Después de la guerra, Améry sigue sin considerarse judío, pues no habla hebreo ni ha visitado el Estado de Israel. Tampoco es creyente ni conoce demasiado bien las tradiciones de su pueblo. Sin embargo, el tatuaje de Auschwitz en su brazo izquierdo es más vinculante que el Talmud o el Pentateuco. Es la «cifra» de su existencia judía, pero de un judío «sin señas de identidad positivas. Ese es mi lastre y mi cayado»[13]. Ser judío no es una distinción racial, sino una categoría cultural que justifica una filosofía de la historia basada en la perfectibilidad indefinida del género humano. Sin una referencia negativa, las leyes históricas y naturales pierden su sentido. Progresar es alejarse de algo. La utopía de un futuro exento de ese pueblo decadente, quintaesencia del nihilismo y del odio hacia la vida, convierte el exterminio en una exigencia moral que concierne a toda la humanidad. Se olvida que Hitler se consideraba el artífice de las ambiciones del género humano, el instrumento de un destino que se actualizaría con el III Reich, cuya duración desbordaría el milenio, imponiendo una era atemporal, el fin definitivo de la historia, ese regreso al origen que los antiguos identificaban con la Edad de Oro y que, gracias al progreso tecnológico, ya no desembocaría en una Arcadia rural, sino en un gigantesco taller, donde el hombre trascendería su individualidad para ponerse al servicio del sentido ascendente de la vida.

Améry carecía de creencias religiosas y de convicciones políticas. Su tolerancia y escepticismo no le ayudaron a sobrevivir. En su opinión, el ser humano es mucho más de lo que ha realizado: sus sueños incumplidos forman parte de su historia. Sin embargo, hay ciertas experiencias de las que no es posible salir indemne. La tortura y el *Lager* se extienden más allá de sus límites temporales. El mal no se agota en los actos que materializa. Sus efectos anidan en sus víctimas y producen frutos envenenados. Améry sobrevivió a Auschwitz, pero no fue capaz de soportar la redundancia de los errores humanos. Al contemplar los horrores de Camboya o Chile, escribió: «A veces se diría que Hitler ha conseguido un triunfo póstumo»[14]. No pudo resistir la tentación de imitar a Stefan Zweig quien, al ver cómo una nueva guerra frustraba sus expectativas de un mundo basado en la cultura

[13] *Améry, Jean,* o. c., *p. 186.*
[14] *Améry, Jean,* o. c., *p. 89.*

y la comprensión, se quitó la vida en compañía de su joven esposa. En el caso de Améry, el suicido no respondió a una decepción ante el rumbo de la historia y, mucho menos, a un arrebato. Antes de emprender el camino de la muerte, reflexionó largamente sobre la finitud y la escasez de argumentos para justificar nuestra presencia en el mundo. No es improbable que Nietzsche incluyera sus razonamientos entre las formas de decadencia que abrazan el nihilismo, oponiendo el desaliento a la voluntad de vivir que posibilita querer «hacia atrás», ese amor hacia lo que es, con toda su carga de fatalidad y dolor, que no retrocede ante la posibilidad de que el pasado redunde sobre sus actos. Nada más ajeno a Améry que la vieja doctrina estoica, transformada por Nietzsche en imperativo moral y ontológico, un ideal regulativo que sí se advierte en los diarios de guerra del joven Jünger, desbordantes de amor hacia la vida. Améry es un espíritu libre, de acuerdo con el sentido de la aristocracia de Cioran, pero no un luchador que identifica la virtud con el esfuerzo de perseverar en la existencia. Spinoza atribuía al hombre libre una completa despreocupación de la muerte, pero Améry, que no aceptó otras obligaciones que las impuestas por su propia lucidez, meditó incansablemente sobre nuestra contingencia, cuyo signo distintivo es el progresivo deterioro del cuerpo. En *Revuelta y resignación* (1968), apunta que ante la muerte no cabe esperanza, pero tampoco resignación. Sólo hay una forma de salvar nuestra dignidad ante la inminencia de lo que nos privará de las categorías fundamentales de la vida, que no son otras que el tiempo, el espacio y el lenguaje. Una rebelión sin esperanza, una protesta sin expectativas. Ésa actitud es el único heroísmo posible. Lo demás es banal, estéril o, lo que es peor, grandilocuente. Toda la tensión de esa protesta se refleja en el retrato de Améry quien, al inicio de la edición española de esta obra, advierte al lector sobre lo que le espera. El que busque ayuda o consuelo, saldrá defraudado, pues no hay en sus páginas nada que mitigue la angustia provocada por el envejecer. La fotografía de Améry sólo transmite incertidumbre. Nos habla del fracaso inherente al mero hecho de existir. Su insoportable elocuencia se expresa en cada detalle: la mirada, cansada e irónica; la piel cenicienta y repleta de arrugas; el pelo gris y desordenado; la cabeza ligeramente inclinada sobre un cuello abierto, que muestra una carne maltratada por la edad y la estancia en Auschwitz; los párpados caídos y unos labios finos, que parecen sellados ante la imposibilidad de explicar con palabras lo vivido y lo que aún vendrá, ese silencio final que, en su caso, llegará por la vía del suicidio.

Améry advierte en el prólogo de *Revuelta y resignación* que sus reflexiones no están sujetas a comprobación o refutación. Son especulaciones que se mueven de espaldas al criterio de verdad de las ciencias positivas,

pues nacen de una subjetividad que medita sobre una experiencia intransferible: la decadencia del cuerpo, su progresivo deterioro. Los límites de esta forma de conocimiento son los límites de un cuerpo que transforma sus procesos en laboratorio de una hipótesis: la imposibilidad de abolir la muerte, la absoluta intrascendencia de la vida humana. Proust comprendió perfectamente que la finitud es un componente esencial de nuestro vivir. Por eso, cuando en *El tiempo recobrado* muestra los estragos del tiempo sobre unos personajes que han ido transformándose al ritmo de los cambios sociales, surge de inmediato una pregunta: ¿qué ha pasado?, ¿por qué el arrogante barón de Charlus ha perdido su prestancia?, ¿dónde está su aplomo, su ingenio, su capacidad de sorprender e intimidar? No ha pasado nada, apunta Améry. O mejor dicho, ha pasado todo. Simplemente, «el tiempo ha transcurrido»[15]. Newton nos habla del tiempo como de una magnitud homogénea, eterna, absoluta, pero antes de que las teorías de Einstein cuestionaran esta imagen, la experiencia subjetiva de nuestro cuerpo ya nos había revelado que la vivencia del tiempo cambia con los años. Para la juventud, el tiempo es espacio: el lugar donde se realizan nuestros proyectos; durante la vejez, el tiempo ya no es un lugar, sino memoria, pasado actualizado por el recuerdo. «Ser joven –escribe Améry– equivale a lanzar el cuerpo en el tiempo, que no es tiempo, sino vida, mundo, espacio»[16]. La muerte, en cambio, representa la abolición del sujeto, su «desespacialización» y, en la medida en que nos expulsa del mundo, también constituye la aniquilación del sentido, la suspensión de cualquier forma de inteligibilidad. Améry ironiza sobre la vieja metáfora que identifica la vejez con el otoño. Esta bella imagen apenas esconde que la vejez no es una estación, sino un final inapelable. La muerte significa la interrupción de cualquier ciclo. No es un otoño, pues al otoño sigue el invierno y a éste el verano, mientras que la vejez carece de horizonte. No tiene continuidad ni posibilidades de invertir su curso. Sólo es el término de un proceso que concluye abruptamente.

Nada más ridículo que reservar un espacio perpetuo para el cuerpo sin vida. La muerte se ríe del bienestar burgués. Los panteones sólo expresan la impotencia de los que sueñan con una eternidad acompañada de privilegios materiales. En el descanso eterno no hay lugar para el confort. La muerte es un fenómeno ahistórico, algo que no puede caracterizarse con las categorías asociadas a la vida: hoy, mañana, futuro. En cierto sentido, se puede interpretar como un corte epistemológico, pues implica el paso a

[15] *Améry, Jean,* Revuelta y resignación. Acerca del envejecer, *Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 18.*
[16] *Améry, Jean,* o. c., *p. 29.*

otro estado: el yo sólo se constituye cuando se condensa en tiempo transcurrido, pero adquirir una identidad significa perder el mundo o, lo que es lo mismo, la posibilidad de ser. «El yo-en-el-tiempo y el yo-en-el-mundo no pueden ser *realidad*»[17]. Esta espantosa verdad nace de la reflexión sobre el tiempo, una actividad intelectual que «no es natural, ni quiere serlo»[18]. Sólo la cotidianidad, que nos obliga a ocuparnos de urgencias inaplazables, nos aleja de esa melancolía inherente a un yo perfectamente consciente de que su devenir es una aproximación imparable hacia el no-yo. La muerte se inserta en la experiencia como algo que sólo concierne al otro, pero el envejecimiento nos revela que el morir también nos afecta a nosotros. Envejecer no es un proceso natural. La vejez es una enfermedad incurable. Esta experiencia sería inconcebible sin el cuerpo. «En el envejecimiento yo soy *por medio* de mi cuerpo y *en contra* de él; en la juventud, yo estaba *sin* mi cuerpo y *con* él»[19]. Los que mueren prematuramente, no logran construir un yo, pues el yo está hecho de tiempo acumulado y sólo aparece cuando el mundo ha perdido su disponibilidad.

Al igual que Karl Jaspers, Améry entiende que la experiencia del dolor es un camino privilegiado hacia el yo, pues nos revela lo que somos, esa identidad que se ha ido haciendo con los años, hasta adquirir un perfil, una forma. A veces, lo que el dolor produce no es una epifanía, sino una transformación, donde surge un nuevo yo. Acostumbrados a nuestro yo social, nos sorprendemos cuando aparece «el yo dado sólo exclusivamente por el cuerpo»[20]. En cualquier caso, el dolor nunca es inútil. Siempre nos recuerda que el tiempo gravita con más fuerza conforme avanzan los años. En la juventud, el tiempo es algo ligero, casi aéreo, que se alarga hacia adelante; en la vejez, se ha convertido en un peso situado a nuestra espalda. A los setenta años sólo eres lo que has hecho. Ha desaparecido toda potencialidad. De alguna manera, se tiene el pasado, pero se ha perdido el ser, «el ser del permanente devenir»[21]. Estamos constituidos como seres que tienen esto o aquello. El futuro se ha cerrado y lo que será está más allá de nuestra experiencia potencial. Ante la perspectiva del ocaso, no cabe refugiarse en las supuestas virtudes de la senectud. La serenidad no es una cualidad, sino una patología de la vejez. Sólo hay una forma de envejecer con dignidad: rebelarse contra la muerte, con el fatalismo del que sabe que «afronta una empresa irrealizable»[22].

[17] *Améry, Jean,* o. c., *p. 38.*
[18] *Améry, Jean,* o. c., *p. 40.*
[19] *Améry, Jean,* o. c., *p. 56.*
[20] *Améry, Jean,* o. c., *p. 64.*
[21] *Améry, Jean,* o. c., *p. 78.*
[22] *Améry, Jean,* o. c., *p. 92.*

La muerte es ese «antimundo» ante el cual se rompe el sentido y se paraliza el lenguaje. Nunca podrán coexistir la palabra y la muerte. Es fácticamente imposible. Donde empieza una acaba la otra. Hablar de experiencia de la muerte no es menos paradójico que hablar del sonido del silencio. La muerte es el fin de toda experiencia. Está más allá, fuera del mundo y de los lenguajes con que se dice el ser. La urgencia de hablar de ella choca con la incapacidad de la palabra para expresar lo que no es. Nada nos librará de morir, pero siempre podremos pedir una tregua, un minuto más. Es una rebelión sin esperanza, que se refugia en el pequeño infinito del instante, sin ignorar que la infinitud es un fraude, una ficción engendrada por un yo expulsado del mundo. Hay otra forma de huir de la muerte: refugiarse en ella, cobijarse bajo su ala. Nietzsche ya advirtió que el suicidio, en tanto acción intempestiva, es una expresión de libertad, un gesto que nace del amor a la vida, cuando ésta ha perdido las condiciones de salud y poder que justifican nuestro apego a ella. Sin embargo, en *Revuelta y resignación*, Améry no apuesta por esta vía. Aún faltan diez años para su suicidio. Hasta entonces, su elección es el desafío, la revuelta contra la humillación de envejecer. Esa opción no ignora la inutilidad de la protesta. Es innegable que al final arderemos como carne mortal. Sólo sobrevivirán las palabras, pero no serán nuestras, sino de otros y esa apropiación apenas mitigará nuestra ausencia. Al finalizar *Revuelta y resignación*, es inevitable preguntarse: ¿hemos llegado a algo? ¿Hay en estas páginas algún argumento que nos ayude a soportar la perspectiva de la muerte? ¿Es posible hallar consuelo en una rebelión que sólo promete un efímero aplazamiento? Sin duda no, pero lo único que movió a este libro fue «el deseo de decir la verdad» y, en este caso, la verdad está en el centro de nuestro ser, devorándonos como un fuego implacable.

Ese fuego se revolverá contra Améry diez años después, cuando su reflexión sobre la finitud y el envejecimiento se convierta en meditación sobre el valor de la existencia. En *Levantar la mano sobre uno mismo* (1976), la vida se perfila como «derrota total», una enfermedad agudizada por la violencia, la melancolía o la impotencia para actuar. Se vive en vano, enhebrando los días con palabras que no perdurarán. Nada impedirá que al final la conciencia se hunda en la oscuridad. Al igual que en su ensayo sobre el envejecimiento, Améry rechaza el método de las ciencias positivas. Su intención no es prolongar la línea de investigación tendida por Durkheim, sino permitir que hable una subjetividad enfrentada a sí misma y alejada de cualquier propósito moralizante. Cuando el pensamiento discurre por este cauce, la consideración de los hechos adquiere un matiz inusitado. En el caso del suicidio, una acción que inicialmente se configura

como pura negatividad, se transforma en una manifestación radical de libertad. No existe la nada, sino el «no» y nada más libre que la posibilidad de establecer las condiciones de imposibilidad de toda experiencia. Aparentemente, apenas hay diferencia entre quitarse la vida o esperar pasivamente la aparición de la muerte. En ambos casos, se produce el mismo hecho. Lo cierto es que la muerte es un estado invariable y es inútil buscar en ella formas o matices. En la muerte sólo reina la semejanza. Esto no significa que el morir iguale a todos los hombres, sino que no se puede hablar de modos ni distinciones allí donde el lenguaje jamás encontrará un interlocutor. No se puede hablar de lo que no es ni caracterizar lo que no existe. Al igual que los agujeros negros con la luz, la muerte permite que la palabra se interne en su dominio, pero no consiente su regreso al exterior. En rigor, no se puede hablar de la muerte, como no se puede hablar de Dios ni del Bien absoluto, ya que nunca podrá haber evidencia empírica de experiencias, postulados o principios que no forman parte de este mundo. Sin embargo, sí podemos hablar del tránsito hacia un estado que se constituye como misterio y, en ese sentido, no es lo mismo esperar la muerte que salir a su encuentro. A diferencia del que muere pasivamente, «el suicida habla por sí mismo. Dice la última palabra»[23].

El sentido común asegura que «hay que vivir», pero realmente «¿hay que permanecer presente sólo porque uno ha llegado a estar presente?»[24]. Al contestar negativamente, el suicida se convierte en el desafiante absoluto, pues se atreve a cuestionar lo que es moneda común entre los hombres, a saber: que la vida es un bien supremo y que su conservación es un deber que nos concierne a todos. No podemos elogiar o justificar el suicidio sin «desmoralizar» a la sociedad. Este efecto desintegrador se percibe nítidamente en la inacción de muchos hombres, cuando en la inminencia del fin descubren que no sólo ellos, sino todo lo que hay actual o potencialmente, se convertirá en polvo. La idea de que al final nada perdurará tiene un efecto paralizante. Cioran se quedaba inmóvil, incapaz de hablar o actuar, cuando intuía que ni siquiera Shakespeare o Brahms sobrevivirán al tiempo. En algún punto del futuro, se hundirán en el olvido y no quedará ni un vestigio de su obra. También desaparecerán las naciones y los imperios, los hombres y los libros. La Tierra se calcinará abrasada por el sol, un gigante rojo que, antes de convertirse en una piedra fría y sin rumbo, devorará los planetas más próximos e incendiará el firmamento. El hecho de que

[23] *Améry, Jean,* Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria, *Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 23.*

[24] *Améry, Jean,* o. c., *p. 24.*

este cataclismo pertenezca a un porvenir muy remoto, no alivia a una conciencia abrumada por la banalidad de las cosas. Cada vez que pensaba en esto, Cioran se entregaba a una pasividad que sólo abandonaba para fantasear sobre el suicidio. El que levanta la mano sobre sí mismo emprende una acción que, al desembocar en la inacción más absoluta, cuestiona el valor de la vida, debilitando la adhesión de otros hombres a la rutina de existir.

No es extraño que el suicidio se perciba como una atrocidad, cuando la muerte (voluntaria o sobrevenida), se ha convertido en un tabú, en algo que se excluye sistemáticamente de la conversación y el pensamiento. Nadie quiere hablar de lo que evidencia la precariedad de la vida. Además, a la luz de la muerte, se descubre que todo lo que se ha vivido «ha sido en vano, puesto que un día el mundo que uno llevaba dentro de sí, *todo* el mundo, se desmoronará»[25]. Améry apunta que el suicidio es «un privilegio humano»[26] y apoya su tesis en las investigaciones de Jean Baechler, según las cuales ni los animales ni los niños se suicidan. Las historias sobre animales que se dejan morir nunca han sido comprobadas y no se conoce ningún caso de niños menores de siete años que se hayan quitado la vida. A la luz de estos ejemplos, Améry concluye que «la muerte voluntaria es un aspecto esencial de la condición humana»[27] y, citando a Baechler, asegura que «el suicidio afirma la libertad, la dignidad, el derecho a la felicidad»[28].

Se ha dicho que la condena del suicidio procede de la tradición cristiana, pero no cabe responsabilizar al pensamiento religioso de una reprobación que ha acompañado al hombre desde hace largo tiempo. Se afirma que la muerte es natural, pero ¿hay algo menos natural que un estado donde todo lo que es se diluye en una oscuridad pavorosa? El suicida rompe la lógica de la vida, pues en vez de esperar el fin, lo precipita bruscamente. No es un loco, sino «una figura tan ejemplar como la del héroe. [...] Aquel que huye del mundo no es peor que aquel que lo conquista; quizás, incluso, algo mejor»[29]. A la idea del suicido no se llega a través de la mente, sino del cuerpo, que es el que percibe el tiempo. Borges ya comentó que el tiempo a veces nos parece irreal, pero los estragos de la edad nos muestran elocuentemente cómo el tiempo, lejos de ser una invención humana, está fundido con nuestra carne. El tiempo es real, dolorosamente real, y algún día el cuerpo ya no será algo que se mueva entre las cosas, abriendo y clausu-

[25] *Améry, Jean,* o. c., *p. 52.*
[26] *Améry, Jean,* o. c., *p. 52.*
[27] *Améry, Jean,* o. c., *p. 53.*
[28] *Améry, Jean,* o. c., *p. 53.*
[29] *Améry, Jean,* o. c., *p. 67.*

rando mundos, sino una masa inerte diseccionada por un bisturí afanado en determinar las causas objetivas del óbito. La idea de devenir objeto resulta inaceptable para el sujeto, pero nada evitará ese destino, salvo la fe en lo sobrenatural, una creencia que en ningún caso puede dilucidarse en un marco racional de discusión, ya que la esperanza o el dogma nunca podrán ser experiencias intersubjetivas. De cualquier modo, nadie puede determinar por otro qué es lo mejor para él. Aunque Kant condena el suicidio, la idea de autonomía ofrece un excelente punto de apoyo a la justificación de la muerte voluntaria. Cada uno es dueño de su vida y no es posible imponer la obligación de vivir, sin anular la libertad de decisión. «Siempre se omite –protesta Améry– el hecho básico: que el ser humano se pertenece esencialmente a sí mismo, y esto al margen de la red de vínculos sociales, al margen de una fatalidad y un prejuicio biológicos que le condenan a la vida»[30].

Améry reconoce el dolor de la separación, pero considera que la muerte voluntaria y sólo ella es «ese minuto de libertad», en el cual accedemos a la plenitud de nuestro yo. «Pienso, luego existo: se puede dudar del sentido de esta frase. Así lo ha hecho ni más ni menos que Wittgenstein. Muero, luego ya no existiré más: es un hecho incontrovertible, es la base que sustenta nuestra verdad subjetiva que se convierte en objetiva en el mismo momento en que nos quebramos al chocar contra el suelo»[31]. Primo Levi, Bettelheim, Celan. Todos siguieron el mismo camino. Renunciaron a su subjetividad para confundirse con la materia o, más exactamente, para anonadarse. Su decisión fue un acto libre orientado hacia la beatitud del no-ser. No hay argumentos para reprobar su conducta, aunque es indudable que su ausencia nos privó de unas escrituras que podrían haberse prolongado en forma de nuevos textos. Sería fácil acusarles de haber desertado de su trabajo, pero nuestro sentimiento de orfandad no justifica la reprobación moral. Sólo en nombre del resentimiento podríamos condenar su huida del mundo. No obstante, no podemos reprimir nuestra simpatía hacia opciones más productivas, como el compromiso de Imre Kertész con la escritura, ese trabajo (compara su pluma con una pala) que le permitió proseguir su exploración del yo, el mundo y las cosas, mientras otros se hundían en un silencio acaso tan elocuente como los poemas más terribles, pero sin fuerza para trascender las experiencia más dolorosas.

[30] *Améry, Jean,* o. c., *p. 103.*
[31] *Améry, Jean,* o. c., *p. 148.*

El cerezo

Philippe Jaccottet

Pienso a veces que si sigo escribiendo es o debería ser ante todo para reunir los fragmentos, más o menos luminosos y convincentes, de una alegría que, estaríamos tentados de creer, estalló un día, hace ya tiempo, como una estrella interior, derramando su polvo sobre nosotros. Que un poco de este polvo se encienda en una mirada es, sin duda, lo que más nos perturba, nos encanta o nos desorienta; pero esto es, si lo pensamos bien, menos extraño que sorprender su resplandor, o el reflejo de ese resplandor fragmentado, en la naturaleza. Por lo menos, estos reflejos han sido para mí el origen de muchas ensoñaciones, no siempre absolutamente estériles.

Esta vez se trataba de un cerezo; no de un cerezo en flor, que nos habla un lenguaje límpido, sino un cerezo cargado de frutos, percibido una tarde de junio, del otro lado de un gran campo de trigo. Era una vez más como si alguien hubiera aparecido allí y nos hablara, pero sin hablarnos, sin hacernos ninguna señal; alguien, o más bien algo, y «algo bello», ciertamente; pero mientas que, si se hubiera tratado de una figura humana, de una paseante, a mi alegría se hubieran mezclado la turbación y la necesidad inmediata de correr hacia ella, de alcanzarla, al principio incapaz de hablar, y no sólo por haber corrido demasiado, y luego de escucharla, de responder, de capturarla en la red de mis palabras o de capturarme en la de las suyas –y hubiera comenzado, con un poco de suerte, otra historia, en una mezcla, más o menos estable, de luz y de sombra; mientras que una nueva historia de amor hubiera comenzado entonces como un nuevo arroyo nacido de una fuente nueva, en primavera– a este cerezo yo no sentía ningún deseo de alcanzarlo, de conquistarlo, de poseerlo; o más bien: eso ya había ocurrido, yo había sido alcanzado, conquistado, no tenía nada absolutamente que esperar, que pedir de más; se trataba de otra especie de historia, de encuentro, de lenguaje. Más difícil de captar aún.

Lo que era seguro es que este mismo cerezo, extraído, abstraído de su lugar, no me habría dicho demasiado, o no lo mismo en todo caso. Tampoco si lo hubiera sorprendido en otro momento del día. Y si hubiera querido buscarlo, interrogarlo, tal vez también habría permanecido mudo para mí. (Algunos piensan que «el cielo se aparta» de quienes lo fatigan con su

espera, con sus oraciones. Si se tomaran estas palabras al pie de la letra, qué chirrido de goznes producirían en nuestras orejas...).

Intento recordar lo mejor que puedo, y ante todo, que era por la tarde, muy tarde incluso, mucho tiempo después de la puesta de sol, a esa hora en que la luz se prolonga más allá de lo que esperábamos, antes de que la oscuridad venza definitivamente, lo que de todas formas constituye una gracia; porque se concede un plazo, se retrasa una separación, se atenúa un sordo desgarro –como cuando, hace ya mucho tiempo, alguien acercaba una lámpara a nuestra cabecera para alejar los fantasmas. Es también una hora en que esta luz superviviente, habiendo dejado de ser visible su hogar, parece emanar del interior de las cosas y subir desde el suelo; y, aquella tarde, del camino de tierra que seguíamos o más bien del campo de trigo ya alto pero aún de color verde, casi metálico, de manera que hacía pensar por un instante en una hoja de metal, como si se pareciera a la guadaña que iba a cortarlo.

Se producía así una especie de metamorfosis: ese suelo que se convertía en luz; ese trigo que evocaba el acero. Al mismo tiempo, era como si los contrarios se acercaran, se fundieran, en ese momento de transición del día a la noche en que la luna, como una vestal, venía a relevar al sol atlético. Así, nos encontrábamos reconducidos, no por una fuerza autoritaria ni por el látigo del rayo, sino bajo una presión casi imperceptible y tierna como una caricia, muy lejos en el tiempo, y en el fondo de nosotros, hacia esa edad imaginaria donde lo más próximo y lo más lejano estaban aún enlazados, de manera que el mundo ofrecía las apariencias tranquilizadoras de una casa o incluso, a veces, de un templo, y la vida, las de una música. Creo que era el reflejo muy debilitado de esto lo que llegaba entonces hasta mí, como nos llega esa luz tan antigua que los astrónomos han llamado «fósil». Caminábamos por una gran casa con las puertas abiertas, iluminada sordamente por una lámpara invisible; el cielo era como una pared de cristal que vibraba apenas al paso del aire fresco. Los caminos eran los de una casa; la hierba y la guadaña no eran sino una sola cosa; el silencio se veía menos roto que acrecentado por el ladrido de un perro y por los últimos gritos débiles de los pájaros. Un batiente chapado con una delgada capa de plata había vuelto hacia nosotros su reverberación. Era entonces, era allí donde había aparecido, relativamente lejos, del otro lado, en la linde del campo, entre otros árboles cada vez más sombríos y que pronto serían más negros que la noche que abrigaba su sueño de hojas y de pájaros, ese gran cerezo cargado de cerezas. Sus frutos eran como un largo racimo de rojo, una colada de rojo, en el verde sombrío; rojo sobre verde, en la hora del deslizamiento de las cosas las unas en las otras, en la hora de una lenta y

silenciosa apariencia de metamorfosis, en la hora de la aparición, casi, de otro mundo. La hora en que algo parece girar como una puerta sobre sus goznes.

¿Qué podría ser ese rojo para sorprenderme, alegrarme hasta ese punto? Seguro que no era sangre; si el árbol de pie sobre el otro borde del campo hubiera estado herido, hubiera tenido el cuerpo así manchado, yo no habría sentido sino espanto. Pero no soy de los que piensan que los árboles sangran, ni de los que se emocionan igual ante una rama cortada que ante un hombre asesinado. Era más bien como fuego. Sin embargo, nada ardía. (Siempre he amado los fuegos en los jardines, en los campos: son a la vez luz y calor, pero también, puesto que se mueven, se agitan y muerden, algo así como bestias salvajes; y, más profundamente, de un modo más inexplicable, una especie de abertura en la tierra, una brecha en las barreras del espacio, algo difícil de seguir hasta donde parece querer llevarnos, como si la llama no fuera en absoluto de este mundo: liberada, rebelde, y por ello mismo una fuente de alegría. Estos fuegos arden aún en mi memoria, me parece, en el momento justo en que paso junto a ellos. Se diría que alguien los ha sembrado al azar en el campo y que empiezan a florecer todos a la vez, con el invierno. No puedo separar los ojos de ellos. ¿Es que, sin ni siquiera pensarlo, sé que se alimentan, al crepitar, de hojas muertas? Son árboles breves que el viento sacude. O zorros, compañeros feroces).

Pero aquel rojo no ardía, no crepitaba; no era ni siquiera una brasa, como las que quedan, esparcidas, a lo lejos, al final del día. En lugar de subir como las llamas, esto fluía o colgaba, un racimo, colgantes de rojo, o de púrpura; al abrigo de verdores muy sombríos. ¿O enseguida, puesto que iluminaba y calentaba, puesto que parecía venir de lejos, hay que decir que era como un fuego suspendido que no desgarraría ni mordería, que se mezclaría con el agua, contenido en algo así como globos húmedos, dulcificado, domado? ¿Como una llama en una mariposa de cristal? ¿Un racimo de fuego domesticado, casado con el agua nocturna, con la noche en formación, inminente pero aún no advenida?

Una dulzura sin límites se estremecía sobre todo esto como un soplo de aire, refrescante con la llegada de la noche. Creo que nuestra corteza, más rugosa de año en año, se ha suavizado durante algunos instantes, como la tierra se deshiela y deja que un agua nueva brote de su superficie.

Había un vínculo de las hojas con la noche y el río más lejano, que no se oía; había un vínculo de los frutos con el fuego, la luz. Lo que nos detuvo y parecía hablarnos sobre el otro borde del campo arrugado por el viento como un río pálido se parecía un poco, sin dejar de ser un cerezo cargado de frutos cuya variedad, al aproximarme, hubiera podido reconocer

–igual que nada de lo que nos rodeaba dejaba de ser camino, campos y cielo–, a un pequeño monumento natural que se hubiera visto de pronto iluminado en su corazón por el aceite de una ofrenda, una especie de pilar, pero capaz de estremecerse, incluso si en ese momento parecía absolutamente inmóvil –adornado, para una rememoración, con un racimo de frutos, de fuego domesticado; de tal forma que al verlo, mientras habíamos creído sencillamente caminar por senderos demasiado familiares, todo cambiaba, todo adquiría un sentido diferente, o simplemente un sentido; así, cuando un canto se eleva en una sala, o una simple palabra, no importa cuál, en una habitación, se trata siempre de la misma sala, de la misma habitación, no se ha salido, igual que no se ha dejado de ser víctima del trabajo minucioso del tiempo destructor, y sin embargo algo esencial parece haber cambiado. Aquella tarde, tal vez, sin tomar conciencia de ello, yo sentía que el tiempo, las horas durante las cuales yo mismo había vivido, es decir, el día, pero también la noche, habían penetrado lentamente en esos frutos para redondearlos y finalmente enrojecerlos; que contenían en suspenso todo esto, ellos mismos suspendidos en su abrigo de hojas, como incubados por esas alas verdes, pero pronto negros y más negros que el cielo bajo el cual se estremecían, apenas, en su sueño...

Hubiera hecho mejor en coger esos frutos, se pensará, y renunciar a tantas ceremonias. Pero también sé cogerlos, amo su resplandor en pleno día, su redondez de mejillas sanas, su gusto a veces ácido, a veces acuoso, su escarlata. Esto es otro asunto, simplemente: en el calor del día, en pleno sol, con el pronto deseo de morder otros frutos, escalas donde no hay ángeles que suban hacia el cielo deslumbrante de este comienzo de verano, sino algo mucho mejor que los ángeles...

Un color sobre otro, en un momento de paso, donde se pasa un testigo –el atleta solar a la vestal que parece más lenta que él–; ¿como un corazón, como el Sagrado Corazón de Cristo en las imágenes santas?

El arbusto ardiente.

Un fuego, al abrigo de estas hojas más bien color de sueño. Apacibles, apaciguadoras. Un plumaje de pájaro maternal.

Huevos de color púrpura incubados bajo estas plumas sombrías.

Una fiesta lejana, bajo arcos de hojas. A distancia, a una distancia cada vez mayor.

¿Tántalo? Sí, si estos frutos fueran senos. Pero no son ni siquiera su imagen.

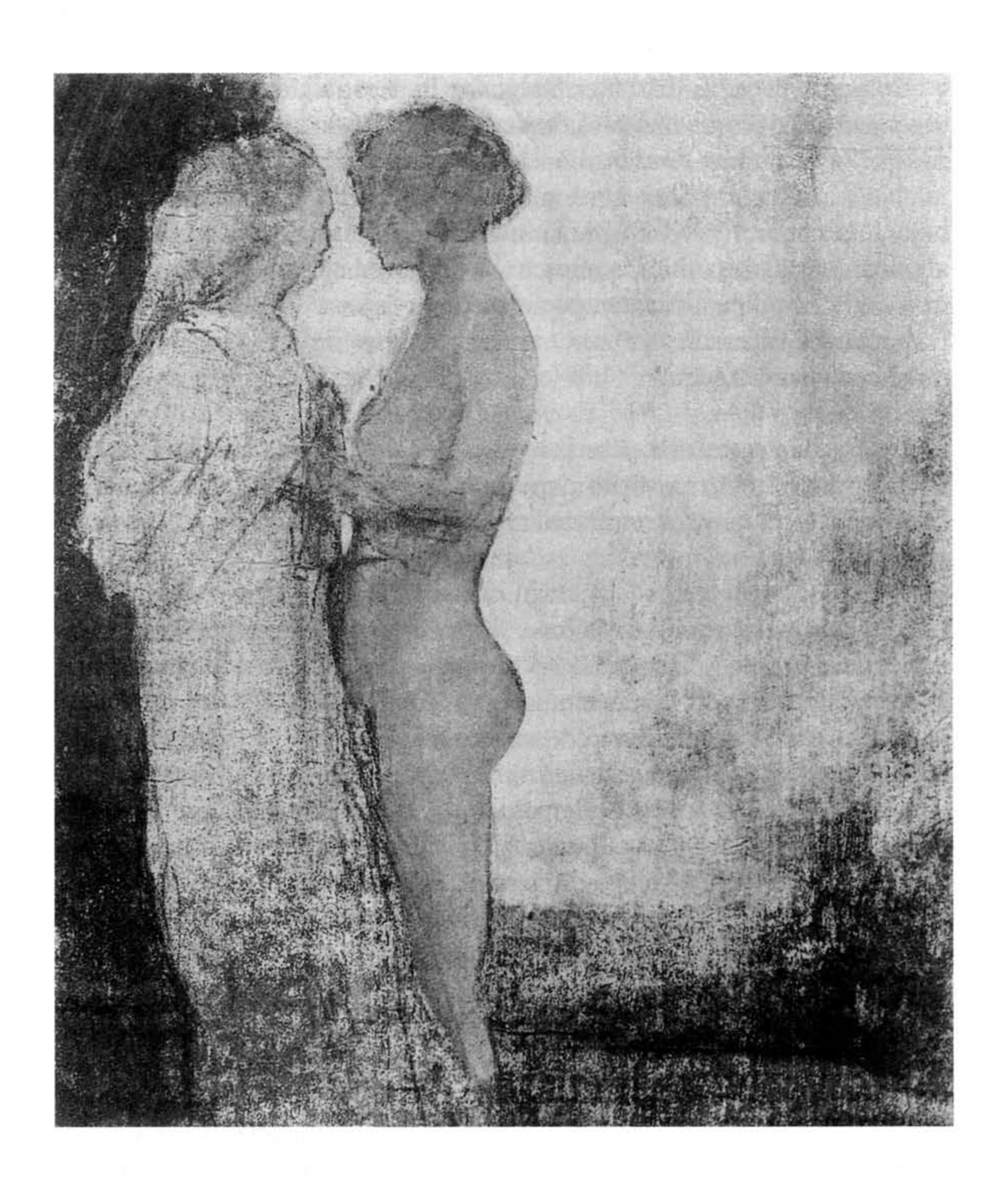
Consejos llegados del afuera: algunos lugares, algunos momentos nos «inclinan», hay como una presión de la mano, de una mano invisible, que nos incita a cambiar de dirección (de los pasos, de la mirada, del pensamiento); esa mano podría ser también un soplo, como el que orienta las hojas, las nubes, los veleros. Una insinuación, en voz muy baja, como de alguien que susurra: mira, o escucha, o simplemente: espera. Pero, ¿tenemos aún tiempo para esperar, paciencia para esperar? Y además, ¿se trata realmente de esperar?

¿No ha pasado nada?

Una llama entre dos palmas que ella ilumina, entibia. Una linterna sorda. ¿Qué rótulo más bello para un albergue mejor? Donde no habría necesidad de entrar para sentirse al abrigo, ni necesidad de beber para verse saciado.

«En el cerezo cargado de frutos». ¡Extraño rótulo, aunque bello, y extraño viajero, guiado y alimentado por espejismos! ¿No da la impresión de estar un poco azorado, a la fuerza, no parece enflaquecido? Si el viento que le recuerda, en este comienzo de una noche de verano, antiguas caricias, aumenta y se desencadena, tengo miedo de que no pueda hacerle frente durante mucho tiempo. No podemos protegernos de la edad con recuerdos o sueños. Ni siquiera tal vez con plegarias. Pero ¿quién nos ha prometido nada para siempre? ¿Al menos, algo más que estos señuelos tan bellos que nos quitan el sueño? Demasiado bellos, sin embargo, sigue pensando él de forma casi maníaca, para no ser sino señuelos.

Traducción de Rafael-José Díaz



Luis Marsans: *Dos figuras*

Lo fantástico a través de la crítica

Maria Chiara Dargenio

Modo, técnica, género codificado, lo fantástico es un territorio literario que ha suscitado siempre, y sigue suscitando, muchos problemas desde el punto de vista teórico. La discusión teórica ha empezado casi con el nacimiento de tal literatura (la época que va desde finales del Setecientos a principios del Ochocientos) y ha acompañado siempre a la creación literaria. Los escritores mismos se han interrogado sobre una posible definición de esta literatura varia y compleja, que parece tener como único común denominador la fractura con lo real. Recordamos que ya Nodier en 1830 intentaba definir lo fantástico subrayando su estatuto de categoría, más que de género, que atraviesa tiempos y géneros diferentes. La noción de género literario, predominante hasta hoy, procede de Tzvetan Todorov, que en *Introduction à la littérature fantastique* ha hecho la primera definición sistemática del tema. Considera lo fantástico como un preciso género literario, aunque «evanescente» por estar situado en una zona de frontera entre los géneros similares de lo *extraño* y lo *maravilloso*. Todorov, aplicando la teoría de los géneros de Northrop Frye, señala una línea de evolución (dentro de un análisis sincrónico y no diacrónico) que va de lo extraño puro a lo maravilloso puro, donde lo fantástico puro se sitúa entre lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso. El crítico remarca la categoría fundamental de lo fantástico en la *hesitación* sentida por el lector ante un acontecimiento raro que se le presenta (es decir, gobernado por leyes que no son las del mundo del lector); lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. Tras decidir la explicación que da al evento (considerarlo fruto de ilusión o verdad) se abandona el campo de lo fantástico para entrar en el género extraño o en el maravilloso. Con razón muchas han sido las críticas al esquematismo de Todorov; en particular la de Lugnani, quien subraya cómo lo fantástico viene a ser un momento casi virtual, delimitado por los instantes de incertidumbre del lector.

De la noción de género codificado se han alejado Remo Ceserani y Rosmary Jackson: ambos dan una definición más abierta sustituyendo a la categoría de género la de «modo». Jackson, en la obra *Fantasy.The literature of subversion*, en una óptica que pretende establecer una política y no una

poética de lo fantástico (concentrándose pues en las implicaciones sociales y políticas de las formas literarias), utiliza el término *mode* para subrayar las características estructurales que están en la base de varias obras de épocas históricas diferentes. Destaca como matriz común de los textos de modo fantástico la dimensión transgresiva, y no tanto la hesitación. Lo fantástico pues, en cuanto modo, persiste a través de las diferentes épocas históricas como «seducción» y conjunto de posibilidades formales que pueden ser revividas y renovadas.

También Ceserani se interroga sobre el estatuto de lo fantástico, remarcando que es una modalidad del imaginario y un modo literario con raíces históricas precisas que ha sido y está utilizado en géneros y subgéneros diferentes; una categoría más amplia y flexible que asume el mismo estatuto de lo cómico, lo trágico o lo elegíaco. Ceserani indica que los procedimientos distintivos del modo fantástico son las nuevas estrategias retóricas, narrativas, los nuevos artificios formales y una extensión temática que ha permitido representar nuevas áreas de la realidad humana.

La polisemia del término es subrayada también por otro crítico de lo fantástico, Roger Bozzetto, que propone una sustitución de la forma en singular *Le Fantastique* por el plural *Les Fantastiques*. Bozzetto señala que no se puede reconducir la multitud de los significados contenidos en el término fantástico a una clasificación de género. «Fantastique», de hecho, remite al mismo tiempo a una posible visión del mundo, pero si se entiende como adjetivo, remite a numerosas manifestaciones culturales (música, pintura, cine) así como a un conjunto de motivos, temas, situaciones y aun a diferentes geografías. Hay una ambigüedad irreductible en el término «fantástico»: indica al mismo tiempo una categoría estética y los textos que forman parte de ella, sin que haya, por otro lado, una perfecta coincidencia. Una rígida definición impide englobar las diversas dimensiones y manifestaciones de lo fantástico.

Resulta evidente la necesidad por parte de los críticos de aproximarse a este extenso territorio, de abandonar caminos demasiado estrechos y unívocos. Por otra parte muchos, como Louis Vax, han decidido abiertamente rechazar la definición, estimándola empresa demasiado difícil y tal vez inútil. Henri Belevan, en su *Teoría de lo Fantástico*, en una óptica interpretativa dirigida a establecer la esencia de lo fantástico, lo define como una *expresión*, concepto de confines aún mas vagos, es el resultado de un conjunto de signos o *síntomas*. También Belevan se opone a la noción de género literario, proponiendo una substitución del término de género por el de *técnica*, término que se acerca al de modo en cuanto se concentra en las modalidades de expresión de determinados temas, formas, procedimientos,

en el texto. La noción de género sería inadecuada para resumir en una palabra los diferentes aspectos del texto literario. Establecer la pertenencia definitiva de un texto a un género significa necesariamente tener en cuenta sólo aspectos parciales de la obra y no de su entera complejidad. La palabra género, queriendo indicar tanto «forma» como «fondo» del texto, implica una inaceptable confusión entre continente y contenido, pues lo fantástico no sería, entonces, un género especifico de la literatura, sino una expresión localizable y producida por cualquier género o técnica.

Las definiciones ahora señaladas parecen tener el límite de no considerar lo fantástico desde el punto de vista de la página escrita, de su aspecto textual. Considerarlo como un modo o más bien una categoría estética, evita en todo caso analizar las potencialidades abiertas por lo fantástico en el texto. Lo fantástico se puede considerar una modalidad de escritura, además que de lo imaginario. Una interesante definición es la de Secchieri, que entiende lo fantástico como una posibilidad de realizar el texto narrativo, una práctica de escritura y de lectura, caracterizado por particulares procedimientos compositivos del texto conectados a un particular proceso hermenéutico, de fruición, por parte del lector. En una óptica no muy lejana se mueve Rosalba Campra, definiéndolo como un modo de representación de la realidad y, en último análisis, una emanación del acto narrativo. En su libro *I territori della finzione* subraya, analizando lo fantástico de la segunda mitad del siglo XX, que lo fantástico del discurso se caracteriza por un trabajo sobre el significante que lo acerca a la contemporánea experimentación lingüística y a las varias formas de reflexión metaliteraria.

Entonces: lo fantástico se podría definir como un tipo de discurso, una modalidad, o mejor dicho un conjunto de modalidades, de construcción del material narrativo que tiene significativas implicaciones epistemológicas. Una definición de tal tipo permite huir de rígidas catalogaciones, no adecuadas a este tema, y se concentra, a diferencia de tanta tradición crítica, no sólo en el plano de los contenidos, sino en los niveles sintáctico y verbal. El nivel temático, de hecho, no agota el sentido fantástico de un texto, que puede esconderse también detrás de la manipulación del material narrativo y verbal. Lo fantástico viene a ser una lógica narrativa, un modo de construcción del texto, conexo a un particular procedimiento de lectura. El texto fantástico, de hecho, concede un papel activo y muy importante al lector, que participa con especial relevancia en la construcción del texto. El lector no está implicado sólo en la explicación de los hechos (como pensaba Todorov), sino que tiene que llenar los espacios en blanco del texto. Óptima ejemplificación de lo que dicen los teóricos de la recepción, el texto fantástico no acepta una lectura pasiva, no permite que el lector vuelva tran-

quilamente a su normalidad sin interrogarse respecto a ella. Caracterizado por grietas en la continuidad textual, por vacíos, por ambigüedades, por historias que no se concluyen, por faltas de explicación, el texto fantástico abre posibilidades de lectura y de análisis.

Por lo que concierne a la definición del concepto, muchas y debatidas han sido las discusiones acerca de ella. Scarsella, en un análisis sobre las teorías de lo fantástico, establece dos directrices principales, que han contribuido paralelamente a la fijación del canon. Una estética de la interpretación, que empieza con Nodier, y transcurre desde Freud a Caillois y los surrealistas, que consideran lo fantástico como categoría metahistórica y perenne, capaz de actualizarse en formas y géneros literarios diferentes. Según tal línea interpretativa la trasgresión fantástica tiene siempre una función alegórica, una motivación precisa, ligada a su espacio-tiempo. En particular Nodier señala que lo fantástico tiene su origen en el mito, pasando luego por los cuentos de hadas y leyendas, para llegar después de su paso por Oriente con *Las mil y una noches*, de nuevo a Occidente con la novela gótica.

La óptica de la trasgresión, al contrario, considera lo fantástico como inseparable de la creación literaria. Lo reconduce al ámbito de la genérica trasgresión literaria, donde la infracción está considerada como propia de cada texto literario, de cada práctica de la palabra. La trasgresión es una infracción de la norma y de los códigos comunes de percepción que forma parte de la misma realidad. Intentando enfocar las directrices principales de las teorías sobre lo fantástico, se podría sustituir la dicotomía trasgresión /interpretación por una dentro de la misma trasgresión: trasgresión semántica /sintáctico-verbal, marcando el paso desde un fantástico de temas, el del siglo XIX, a un fantástico del discurso, el de la segunda mitad del siglo XX, paralelo a un cambio de perspectiva teórica.

El concepto de trasgresión desde siempre ha caracterizado el universo fantástico. Definido «escándalo de la razón», provocado por la irrupción de lo sobrenatural en el mundo cotidiano, para Roger Caillois lo fantástico significa una ruptura de la coherencia del mundo natural, una violación de las leyes naturales. Lo que diferencia los textos considerados fantásticos de los cuentos de hadas es la relación entre lo real y el evento irreal. Mientras en los cuentos de hadas los dos universos conviven y el mundo maravilloso forma parte del real sin conflicto, lo fantástico se caracteriza por una ruptura: lo sobrenatural no es parte de las cosas, al contrario, mina la estabilidad de un mundo cuyas leyes se pensaban inmutables.

La relación entre los dos órdenes, sin embargo, no se tiene que considerar como una irrupción momentánea (Caillois, Todorov), sino más bien como una coexistencia. Ha sido Ana María Barrenechea quien ha destaca-

do esta tensión entre los dos órdenes: el mundo normal y el inverosímil, tienen el mismo nivel de verdad, dentro de la realidad representada en el texto. Cortázar, con respecto a esto, habla de «ósmosis» entre lo sobrenatural y lo naturalmente real. Barrenechea, en su *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, propone un análisis de la situación semántica de lo fantástico. El elemento esencial de lo fantástico es la tensión entre dos órdenes de la realidad, donde el evento fantástico que lleva el otro orden pone en crisis el equilibrio del mundo normal (evidentemente ya inestable), poniendo en duda la concepción convencional de la realidad. Considerando la semántica global del texto, Barrenechea propone dos tipos de fantástico. Un primer tipo se define porque la presencia del otro mundo o ser no pone en crisis la existencia de nuestro mundo: hay una intrusión de lo inverosímil y una amenaza, pero el equilibrio no se rompe. En cambio, en el segundo tipo, se instauran nuevas relaciones entre los elementos de lo real, que evidentemente ponen en crisis el modelo de realidad reconocido; como consecuencia, hay una duda sobre la realidad misma.

La trasgresión, en una óptica psicoanalítica y sociológica, es la categoría fundamental de lo fantástico en el análisis de Jackson. La crítica destaca la limitación de Todorov por la ausencia en su teoría de un análisis psicoanalítico y de la consideración de las implicaciones sociales y políticas de las formas literarias. La literatura fantástica es considerada como una literatura del deseo, que intenta satisfacer una necesidad que viene de las restricciones culturales, nace de la insatisfacción. La trasgresión está considerada con una precisa función ideológica: romper las estructuras aglutinantes y las significaciones de las que depende el orden social, poner en duda las normas codificadas (normas que se hallan en el inconsciente). Esta función subversiva de lo fantástico lo configura como un medio de investigación de la verdad.

Un análisis de las estructuras narrativas se ha logrado con Rabkin. En *The Fantastic in Literature*, el crítico insiste en que la trasgresión se produce en dos niveles, el plano intratextual y el extratextual. La literatura fantástica opera una subversión de los *ground rules*, es decir las normas básicas, en primer lugar del mundo narrativo; estas modificaciones se pueden ver, dentro del texto, en las reacciones de los personajes o en el estatuto del narrador. Y además señala cómo cualquier cambio en el ámbito de las estructuras narrativas implica también una variación de las estructuras extratextuales, ya que el texto narrativo contiene siempre dentro de sí un equivalente de la visión del mundo y de la sociedad.

En la mayoría de los estudios sobre la literatura fantástica, la trasgresión ha sido considerada una infracción del aspecto semántico del texto, conexa

o no con el mundo extratextual. No ha sido considerado lo fantástico como una posibilidad de realizar el texto narrativo. Las normas que se infringen no son sólo las de la concepción convencional de la realidad, sino también las del texto, considerado tanto en su estructura sintáctica (es decir la organización de los contenidos) como en su estructura verbal (la superficie discursiva). Esa concepción la encontramos en la obra de la crítica francesa. Bessière, que define lo fantástico como una lógica narrativa, subraya su naturaleza de objeto verbal y literario. El texto fantástico se caracteriza por la coexistencia de dos órdenes de realidad, normal y anormal, localizables en el nivel semántico y en el nivel de la organización de los contenidos, donde lo sobrenatural, no perteneciendo a ningún paradigma, ni natural, ni a lo sobrenatural codificado, se propone como incognoscible e inexplicable. Reisz señala que el estatuto de lo sobrenatural es una diferencia fundamental entre lo fantástico actual y el del siglo XIX. Lo que caracteriza lo fantástico actual es la negación de un paradigma al que reconducir los eventos representados. Lo imposible no se puede reconducir a ninguna norma de legalidad natural o sobrenatural externa a la del propio universo ficcional del texto. Por eso la ruptura de las leyes que regulan el mundo produce una trasgresión irreductible. Por otro lado, la función antes ejercitada por los fantasmas y vampiros ahora es desempeñada por modificaciones del material narrativo; alteraciones que dejan al lector incluso con más interrogaciones que una estatua que cobra vida.

Campra señala, de hecho, que la presencia de diferentes órdenes de realidad no se nota sólo en el nivel semántico. El texto fantástico se caracteriza por infracciones no sólo temáticas, sino también por violaciones del plano sintáctico y verbal. La falta de nexos dentro del desarrollo de la acción, las alteraciones del principio de causalidad, las variaciones espaciales y temporales, tanto como los temas, pueden ser posibilidades de realizar el sentido fantástico. Las figuras retóricas como las violaciones del orden verbal: un «yo» que se vuelve un «tú», elipsis, puntos suspensivos que sugieren significados, se vuelven todos procedimientos que, en vez de dar certidumbres, plantean preguntas. Los silencios del narrador, las particulares relaciones entre significantes y significados, las trasgresiones de lo verosímil sintáctico, etc., pueden definir el sentido fantástico de un texto.

Este territorio literario ha vivido una importante evolución a lo largo de los siglos; evolución que parece haber exorcizado la supuesta muerte del género, predicha por Todorov. Pasando de lo fantástico de los temas a otro del discurso o, como dice Calvino, de un fantástico «emocional» a lo fantástico «intelectual» de las palabras, esta técnica literaria sigue tentando e invitando a constantes reflexiones.

Bibliografía

BARRENECHEA, A. M., «Ensayo de una tipología de literatura fantástica», in *Revista Iberoamericana,* Pittsburgh, 1972, n. 80.

BELEVAN, H., *Teoría de lo fantástico,* Editorial Anagrama, Barcelona, 1976.

BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique*, Librairie Larousse, Paris, 1974.

BOZZETTO, R., *Le pourquoi d'un pluriel*, in *Les fantastiques*, Europe et les Éditeurs Français Réunis, Paris, 1980.

CAILLOIS, R., *Images, Images...*, Corti, Paris, 1966.

CAMPRA, R., *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma, 2000.

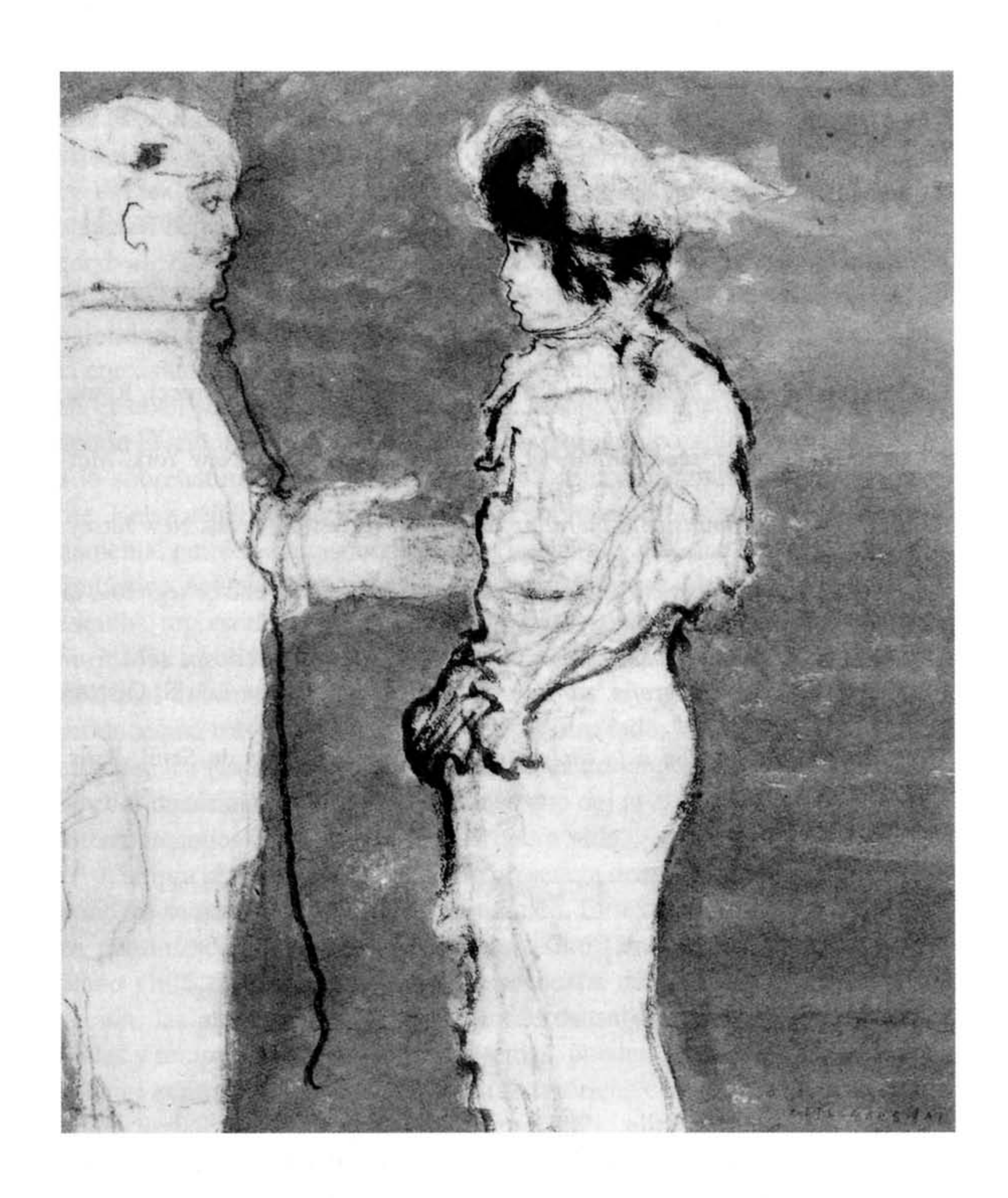
JACKSON, R., *Fantasy: the literature of subversion*, London and New York, Methuen, 1981.

RABKIN, E. S., *The fantastic in literature,* Princeton University Press, New Jersey, 1976.

SCARSELLA, A., «E'strano che in ogni buon racconto ci sia un che di segreto», in *Nuova Prosa*, Greco & Greco Editori, Milano, Luglio 2002.

SECCHIERI, F., *Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria*, in M. Farnetti (a cura di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1995.

TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.



Luis Marsans: *Figuras. Serie Proust*

La novelas peligrosas de Enrique Vila-Matas

Ana Rodríguez Fischer

La reciente publicación de *El mal de Montano* –novela con la que Enrique Villa-Matas ha obtenido el XX Premio Herralde– confirma lo que ya era plenamente perceptible en la trayectoria más reciente del escritor: la acotación de un peculiar territorio estético del que emergen arriesgadas y singulares propuestas narrativas. No abundan, y escasean cada vez más los autores de cuya obra puede afirmarse que encierra «un mundo de escritor», en el sentido que a esta expresión le dio Ferrater Mora en su ensayo *El mundo del escritor*[1]: un mundo propio fundado en el mundo real –y en algunos casos también en el mundo personal o «privado» del autor– pero que no resulta de una derivación inmediata de éste sino de un meditado proceso de construcción artística y, por consiguiente, ese «mundo de escritor» constituye una realidad autónoma e independiente, distinta ya de la «real», no contrastable con ésta dado que no surge de la fidelidad ni obedece a un ejercicio de mimesis, sino que es resultado de un impulso o anhelo de creación. Ese mundo artístico no es reflejo o pintura hecha «a semejanza de»; es en sí mismo imagen. Imagen creada. Normalmente, que esto es así, se advierte enseguida, nada más iniciar la lectura de una obra. Ni siquiera es necesario disponer de una serie o conjunto en el cual se vaya completando el dibujo inicial, puesto que no es una cuestión de dimensiones ni de cantidades, ni el modo de proceder del escritor que forja un mundo se parece al del topógrafo. La creación de un mundo de escritor es, ante todo, un trabajo de la mirada: surge de una peculiar perspectiva, y tiene que ver más con la intensidad y la calidad de los detalles que con el abigarramiento o la exactitud respecto del referente real.

Más radical es todo esto en el caso de Vila-Matas, cuyo mundo de escritor dibuja ante todo un espacio mental, estético, en el que siempre reconocemos una nota singularísima o, si prefieren, un estilo, en el sentido en que él lo definió, en el artículo titulado «Plantarse ante la vida»[2], a propósito de Cesare Pavese: «Y cuando digo estilo, estoy hablando de intentar lograr un espacio y un color interno en la página, un sistema de relaciones que

[1] *Barcelona, Crítica, 1983.*

[2] Para acabar con los números redondos, *Valencia, Pre-Textos, 1997, pp. 13-14.*

adquiere espesor, un lenguaje calibrado gracias a la elección de un sistema de coordenadas esenciales para expresar nuestra relación con el mundo: una posición frente a la vida, un estilo tanto en la expresión poética como en la conciencia moral». Por eso, el tono o la voz del narrador de *Bartleby* me recordó también la del escritor que confesaba «Desde hace unos días colecciono tiernas imbecilidades, momentos estelares de almas amigas»[3] o la del escritor que en otra ocasión anunció que haría un libro sobre sus fantasmas favoritos[4], así como al narrador de *Hijos sin hijos*, que en su libro declaraba haber «reducido la importancia de tanto acontecimiento histórico y de tanto personajillo irrelevante» para ofrecer al lector la posibilidad de «jugar a descubrir citas pues, después de todo –concluía en el preliminar–, qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria, distinta y única, de experiencias, de lecturas, de imaginaciones»[5].

Señalo estos ejemplos por dos razones: porque en *El mal de Montano* encontramos extremada esa combinatoria de experiencias, lecturas e imaginaciones; y porque prosigue el autor en su averiguación de las posibilidades de la hibridación genérica. El primer aspecto es algo que detecta fácilmente el lector de Vila-Matas que haya seguido al autor en sus recientes textos «secundarios» (reseñas de libros, crónicas de viaje, artículos de opinión) cuyos ecos resuenan inequívocamente en el relato de este narrador –destacado crítico literario propenso a pensarlo todo en literatura– aquejado del mal de Montano y al que tienta una aventura de signo quijotesco: hacerse relato, convertirse en literatura, ser él mismo el relato escrito por su hijo (otro de los motivos constantes en la obra de Vila-Matas, este dualismo antitético pautado en *Hijos sin hijos*) en el que está «la historia de la literatura vista como una corriente extraña de aire mental de súbitos recuerdos ajenos que habían ido componiendo, a base de visitas imprevistas, un circuito cerrado de memorias involuntariamente robadas»[6]. En esa aventura entrará el dibujo de un mapa de la geografía simbólica de esta enfermedad (y no hará falta subrayar lo libresco o literario de tal ejercicio: Benet-Región, Ferlosio-el Barcial) o la escritura de un diario que progresivamente se torna novela. Con lo cual entramos ya en la segunda nota destacada arriba, pues el narrador que sueña «a jugar que soy la memoria

[3] *«Momentos estelares de almas amigas», en* El traje de los domingos, *Madrid, Huerga y Fierro, 1995, p. 21.*

[4] *«Ciertos fantasmas auténticos», en* El viajero más lento, *Barcelona, Anagrama, 1992, pp. 72-76.*

[5] Hijos sin hijos, *Barcelona, Anagrama, p. 13.*

[6] *Vila-Matas, E.,* El mal de Montano, *Barcelona, Anagrama, 2002, p. 70.*

andante de la literatura»[7] vive miméticamente su vida real, imitando las conductas de algunos de sus héroes literarios y escribe imitando los más plurales registros (imposibles de enumerar siquiera) y además en distintos planos del discurso.

Desde luego, no es el primer personaje de estas características en la obra de Vila-Matas. El Anatol de «El arte de desaparecer» (*Suicidios ejemplares*, 1991) es un claro precedente de los *bartlebys*. Pero este conflicto de la identidad y la impostura ya lo había rastreado Vila-Matas en una novela breve por la cual yo tengo cierta predilección: *Impostura* (1982), novela ambientada en la Barcelona de los años cincuenta, que narra la historia de un vagabundo mendigo al que sorprenden robando vasos funerarios y que, tras ser detenido, declara no saber quién es, desconocer su identidad. Es un personaje que vive en una especie de no-tiempo, de no-ser, entre desconocidos y desmemoriados. Y, en idéntica línea, también Cyrano, el escritor de *Extraña forma de vida* (1997), decide romper con su trayectoria y ensaya ser otro.

En el centro de la narrativa de Enrique Vila-Matas –tan excéntrica, por otra parte– suele el lector encontrarse con personajes que viven la experiencia de la extrañeza, la impostura o la negación. Son peritos en despedidas, como el Federico Mayol de *El viaje vertical* (1999), que, a sus 77 años, emprende una nueva vida lejos de Barcelona, obligado por su mujer a abandonar para siempre el domicilio conyugal, hecho que le llevará a afrontar un porvenir absolutamente incierto. Éste será el punto de partida de un auténtico viaje iniciático, de movimiento absolutamente pendular, pues en esa caída que es búsqueda del conocimiento de su propio ser, Mayol oscilará entre la desesperación de ser mortal y la alegría de estar vivo. La novela es la historia de un «exilio sin retorno», como apunta el narrador ya al final del relato, la descripción bastante minuciosa de su viaje atlántico, la historia de su descenso, su peregrinación al fondo de sí mismo y también una novela de formación cuyo protagonista tiene una edad en la que «generalmente ya nadie se forma». Aprender el arte de romper con todo lo que nos resulta imprescindible... Convertirse en un «perito en despedidas», es el propósito de Mayol, personaje que, como el Altazor del poema de Vicente Huidobro cuyos versos se citan al frente de las novelas, cae «hacia el fondo de sí mismo», «cae lo más bajo que se puede caer», atraído por la muerte y por el regreso a la Nada. *El viaje vertical* es un recorrido no sólo a través de una geografía física –recorrido que transcurre de Barcelona a Oporto para bajar a Lisboa y luego descender a Madeira «y finalmente

[7] Ibídem, *p. 72.*

sumergirse en un extrañísimo destino final»– sino también el relato de un viaje ontológico o metafísico, en tanto que ese desplazamiento geográfico hacia el sur tiene su correlato simbólico en el viaje interior cuyo itinerario va de la existencia inconsciente al «puerto metafísico». Y es asimismo un viaje temporal, pues para conocerse y entenderse a sí mismo, Mayol se adentra en las regiones de la memoria y el recuerdo, aunque a ese pasado y a esa existencia acabada o a punto de acabar Mayol oponga su estado de sabia inutilidad: «Le quedaba la oportunidad más que fantástica de jugar con esa inutilidad y de encontrar una justificación a su fracaso, ya que a él, contrariamente a un hombre joven, se le permitía ser inútil, fracasar, poder eludir el deber doloroso de ser vital, de tener que ser alguien en la vida, de tener que ser un triunfador».

Los escritores bartlebys de *Bartleby y compañía* (2000), ¿qué otra cosa son sino peritos en despedidas? Se ha señalado el parentesco entre los *bartlebys* y los *shandys*, pero a mí los *bartlebys* me parecen mucho más próximos a esos otros personajes expertos en las distintas formas del NO. Mas es cierto que un shandy envejecido, Marcel Duchamp, aparece después en su condición de *bartleby*. En 1985, Enrique Vila-Matas publicaba *Historia abreviada de la literatura portátil*, libro que, al decir de Juan Antonio Masoliver Ródenas, habría de marcarle como el escritor más singular de nuestra narrativa contemporánea por la ruptura de la frontera entre novela y ensayo, por la peculiar propuesta de sus lecturas alejadas de nuestra tradición, por la estrechísima relación entre arte y vida, entre reflexión e invención, y por la presencia de unas criaturas que viven en su imaginación –es decir, en su más profunda e irrevocable realidad– experiencias extravagantes, entre las que se encuentra, claro está, la del viaje como necesidad de huida y encuentro. Hay una absoluta consanguinidad formal entre ambos libros, pero para los *shandys* la escritura es aún la experiencia más divertida y radical; los shandys integran «la sociedad secreta más alegre, voluble y chiflada que jamás existió: escritores turcos de tanto tabaco y café que consumían, gratuitos y delirantes héroes de esa batalla perdida que es la vida, amantes de la escritura cuando ésta se convierte en la experiencia más divertida y también la más radical»[8]. En la trayectoria de Enrique Vila-Matas, la *Historia abreviada de la literatura portátil* viene antes que *Bartleby y compañía*, pero los shandys, como criaturas, son posteriores a los bartlebys, vienen después, o detrás. Los shandys son «héroes de la voluntad»[9] cuyo estilo de trabajo consistía en la inmersión y la concentración.

[8] Historia..., *Barcelona, Anagrama, 1985, p. 63.*
[9] Ibídem, *p. 87.*

Los *shandys* arrancan del vacío que les legaron los *bartlebys*. Los *shandys* conspiraban para nada y desde la nada y aspiraban a hacer «una literatura que no existía, pues ninguno de los shandys sabía en qué consistía, aunque paradójicamente eso era lo que posibilitaba la existencia de ese tipo de literatura a cuyo ritmo bailaban»[10] los miembros de esta sociedad secreta. Si tomamos la primera secuencia de *Bartleby y compañía*, título provocativo, por cierto, en lo que tiene de paradoja que parece negar la esencia bartleby, hecha de soledad y silencio y negación: «su soledad, ¡qué terrible!», nos dijo del Bartleby originario su creador Melville. Como paradójico resulta igualmente el que este libro sobre los del No suponga el regreso de Marcelo a la literatura después de veinticinco años de eclipse literario; o que el propio arranque del libro nazca de un equívoco, de un fortuito malentendido, pues sucedió que un día este oficinista solitario y jorobado oyó decir a la telefonista «El señor Bartleby no se puede poner, está reunido», y de este absurdo o sin sentido arranca la búsqueda y el rastreo de los escritores *bartlebys*. Pues bien en la secuencia inicial del libro comprobamos cómo ese primer momento contiene ya en germen lo que irá desarrollándose o sucediéndose a lo largo de la novela:

> Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy feliz[11].

El relato empieza con una negación (o con una serie de negaciones) que enseguida y, a causa del azar, serán negadas en un feliz juego de paradoja: «Hoy más que nunca porque empiezo –8 de julio de 1999– este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys».

El argumento está aquí anunciado. Un hombre, el narrador, Marcelo, escribe su diario en los meses de julio y agosto de 1999. Esas anotaciones van, al mismo tiempo, componiendo un «cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero –nos dice– que demuestre mi solvencia como rastreador de escritores del no y de los eclipses literarios» que dibujan estos «escritores tocados por el mal», estos bartlebys o «seres en los que habita una profunda negación del mundo» (p. 12), seres dañados por «la pulsión negativa o la atracción por la nada», ese mal que

[10] Ibídem, *p. 47.*
[11] *Bartleby y Compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 11.

hace que ciertos escritores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizá precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca, o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura». A tal fin, simula una depresión, obtiene una baja en la Seguridad Social y se encierra en su piso. Desde allí, lee, recuerda, inventa, consulta a eruditos, indaga en la calle, y va avanzando en una investigación neurótica en torno a los escritores del No. Cada nota refiere una variante del *pathos*. El primero de esos noístas es Robert Walser, y a partir de aquí se sucede una rica galería de vidas y de obras –desde Sócrates hasta Pedro Casariego, pasando por Kafka, Hofmannsthal, Musil, Hart Crane, Julien Gracq, Wilde, Rimbaud, Mallarmé, Rulfo, Garfias, Pepín Bello, Juan Ramón, Salinger, Pynchon o Traven–, y también una extensa relación de razones y de sinrazones de un síndrome cuya etiología es muy variada: la droga, en De Quincey; la bancarrota de la palabra, en Hofmannsthal; la defunción de un pariente, en Rulfo; el hallazgo de una identidad, en Gil de Biedma; la aspiración al olvido, en Walser; la sospecha de que la literatura es un juego demasiado fácil, en Enrique Banchs; el sentido del ridículo, en Cioran; la imposibilidad de hacer un arte superior, en el caso del barón de Teive (el heterónimo suicida de Fernando Pessoa); la disolución del yo, en John Keats; la muerte de la amada, en Juan Ramón Jiménez; el delirio de la inmortalidad, en Maupassant o –dejando el plano trágico y pasando a un registro *úbico*– el empacho de telquelismo, en María Mendes y la alargada sombra de Saramago, en Paranoico Pérez.

Literalmente son «notas a pie de página», pero a estas unidades narrativas que componen el libro yo prefiero llamarlas secuencias o momentos. La oscilación terminológica no es caprichosa. Fijémonos en la disposición externa de *Bartleby y compañía*: fragmentación y numeración que parecen anunciar un orden o una clasificación que no es tal, puesto que quedará deliberada y seriamente maltrecha, o –mejor– negada. Al libro incluso se le llama «tratado sobre el No» (p. 64) y su disposición externa –esa enumeración, ese listado, esas celdillas acotadas, cerradas–, parece más propia de los diccionarios, los alfabetos o las enciclopedias, y sin embargo nada más lejos del círculo, del *corpus* que encierra o redondea porque estamos ante «un laberinto sin centro». La errabundia, o, si se prefiere, «la felicidad del arte del extravío» –del que posiblemente Joubert fue el fundador, como se dice en la página 57– parece ser la única ley compositiva que rige este *Bartleby y compañía*. Pero es una errabundia inmóvil, un deambular-divagación, una acción-contemplación porque el territorio por el que se pasea este rastreador es un espacio mental.

Es cierto que el libro ofrece una primera imagen del fragmentarismo próxima al *collage,* con ese conjunto de piezas o elementos que se van anexionando o yuxtaponiendo, y que tan bien reflejan lo que *Bartleby y compañía* tiene de novela de escritor, o más bien, de novela sobre la escritura (sobre el escritor y los vagabundeos mentales al modo de *Monsieur Teste*, de Paul Valéry, otro bartleby y otro libro que habla de esta crisis de la representación literaria del siglo XX que ahora aborda Vila-Matas). Fragmentarismo, sí, pero hay un imán narrativo –que no es otro que el designio del narrador– que atrae y va disponiendo las distintas piezas de un determinado modo. Ese hilo conductor –aleatorio y azaroso, no lo niego, imprevisible siempre porque responde a estímulos enteramente subjetivos e incluso circunstanciales, como cuando, ya dispuesto a narrar el encuentro con Salinger, la lectura de una noticia publicada en el periódico, lleva a Marcelo a torcer su propósito y a ocuparse de Pepín Bello (página 81)– pues bien, ese hilo conductor que es el designio del narrador, es lo que otorga a este conjunto de fragmentos un sentido que acabará modificando la imagen o la impresión primera. El narrador procede del exterior al interior, de su mundo real al ámbito bartleby (pero con la particularidad de que ese mundo exterior es un espacio cerrado e interiorizado) y en este otro viaje vertical que emprende Marcelo, el primero en caer –«cada vez más»– es él mismo.

Bartleby y compañía habla del devenir del desvanecer: es una historia –también lo es la palabra que la cuenta– que está hecha de tiempo, que se libera y se articula en el tiempo –hablo del tiempo de la escritura– pero corre hacia el silencio, hacia el eclipse, el No. El narrador, en principio, se postula como un copista (ser pasivo, al dictado de) y, desde afuera, se aproxima a ese mundo del no –al menos lo pretende–, un mundo que, si bien no le es enteramente ajeno, pues lo ha vivido, o ha creído vivir en él, todavía no le pertenece porque aún no lo ha hecho conciencia. Eso ocurrirá algo más adelante.

Pues bien, si *El Mal de Montano* al principio nos parece el reverso de *Bartleby y Compañía*, porque en la novela encontramos un personaje narrador que firma sus libros con el matrónimo de Rosario Girondo, escribe un diario personal y un diccionario de su vida (de modo que no es ni el silencio ni el no lo que guía su aventura), conforme avanza la quijotesca peripecia del narrador, que lleva su delirio libresco (la creación de un personaje obsesionado por el porvenir de la literatura y dedicado a descifrar el arte de los diarios personales que cultivaron algunos de sus escritores favoritos) al plano de la realidad y quijotescamente decide encarnarse en literatura, el lector va comprobando que esta (peligrosa) novela es una feliz fusión de

shandy y *bartleby*. De los *shandy* retorna el impulso genesíaco y cierta errabundia, física y literaria. De *Bartleby y Compañía*, la armazón o estructura, la construcción de un discurso narrativo que se articula a partir del fragmentarismo y la hibridación o el *collage* de piezas de muy diversa naturaleza, desde el punto de vista de los géneros literarios. *El mal de Montano* es una nueva vuelta de tuerca en la impar trayectoria narrativa de Vila-Matas.

CALLEJERO



Luis Marsans: *Dama. Serie Proust*

Estados Unidos y la independencia de Panamá

Agustín Sánchez Andrés

La independencia de Panamá en 1903 no puede disociarse del interés de los Estados Unidos por conseguir el control sobre las comunicaciones interoceánicas entre el Atlántico y el Pacífico. El desenlace de la Guerra Hispano-Norteamericana abrió una nueva etapa en la política exterior de los Estados Unidos, que abandonaron su tradicional aislacionismo para tratar de conseguir una esfera de influencia propia, no sólo en el Caribe y Centroamérica, sino también en el Pacífico. La ocupación de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam a raíz del Tratado de París (1899) constituyó el primer hito de la acción hegemónica estadounidense en estas regiones. Esta política tuvo su continuación en la imposición de un protectorado a la naciente República de Cuba en 1902, así como en la primera de las múltiples ocupaciones militares de la República Dominicana, dos años más tarde. En este contexto debe enmarcarse el interés norteamericano por construir y controlar una vía de comunicación interoceánica, que resultaba vital tanto para el desarrollo de su comercio, como para mantener su reciente hegemonía en el Caribe y en el Pacífico Norte. La independencia de Panamá respondió directamente a la confluencia de esta doble necesidad con los intereses económicos de las élites panameñas.

La cuestión del canal interoceánico

Estados Unidos y Gran Bretaña se habían enfrentado desde mediados del siglo XIX por el control del futuro canal interoceánico. La anexión de California en 1848 planteó a Washington la necesidad de contar con una vía de comunicación que uniera sus puertos en ambos océanos. Este proyecto chocaba frontalmente con los intereses británicos en Centroamérica. Inglaterra no sólo constituía todavía en ese momento el principal mercado para los productos centroamericanos, sino que tenía una presencia directa en dicho territorio, donde contaba con el enclave colonial de Belice y ejercía el control de una gran parte de la costa caribeña de Honduras y Nicaragua a través de su protectorado sobre el reino de la Mosquitia. La indefinición

acerca de las posibles rutas que podría seguir el trazado del futuro canal –Nicaragua, Panamá o, incluso, el istmo de Tehuantepec en México– contribuía a hacer más compleja la competencia entre ambas potencias[1]. Finalmente, el interés de Londres y de Washington por evitar un conflicto acabó llevándoles a firmar en 1851 el Tratado Clayton-Bulwer, en función del cual ambas partes se comprometían a no establecer un dominio exclusivo sobre el futuro canal interoceánico.

Desde entonces, tanto el gobierno de Nicaragua como el de Colombia otorgaron concesiones a diversas compañías de capital extranjero para la construcción del canal interoceánico en sus respectivos territorios. No obstante, ninguno de estos proyectos llegó a pasar de su fase inicial[2]. Los primeros intentos serios para construir el canal no comenzarían hasta la década de 1880, cuando una compañía francesa constituida con este fin consiguió del gobierno colombiano una concesión para excavar una vía de comunicación interoceánica en el istmo de Panamá. Sin embargo, la Compañía Universal del Canal de Panamá, dirigida por Fernando Lesseps, quebró en 1889 y dejó inconclusas las obras[3]. Los principales accionistas intentaron entonces recuperar una parte de su inversión mediante la creación en 1894 de una nueva compañía heredera de los derechos de la anterior. La Nueva Compañía del Canal de Panamá, dirigida por Philippe Bunau-Varilla, antiguo agente de la compañía de Lesseps, inició una intensa actividad para tratar de vender su concesión a algún gobierno interesado en la continuación de las obras[4].

La oportunidad la proporcionó la reactivación del interés estadounidense por construir un canal interoceánico que permitiera una rápida comunicación entre los nuevos territorios conquistados en el Pacífico y el Caribe en el curso de la Guerra Hispano-Norteamericana.

La tardía incorporación de los Estados Unidos al proceso de expansión imperialista emprendido por las potencias europeas tuvo lugar en el marco

[1] *Sobre esta rivalidad y las otras vías propuestas, véase Ana Rosa Suárez Argüello, «La Tehuantepec Railroad Company y la construcción de una vía interoceánica», en Rosario Rodríguez (coord.),* El Caribe. Intereses geopolíticos y dominación colonial, *Morelia, Universidad Michoacana, 2000, pp. 111.131 y Mónica Toussaint, «El canal de Nicaragua: de la misión especial de Seth L. Phelps a la firma del Tratado Frelinghuyssen-Zavala, 1882-1885», en R. Rodríguez (coord..),* op. cit., pp. 133-155.

[2] *Para una relación detallada de todos estos proyectos, véase Richard Collin,* Theodore Roosevelt's Caribbean: The Panamá Canal, The Monroe Doctrine and the Latin America Context, *Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1990.*

[3] *Alberto Leduc,* Colombia, Estados Unidos y el canal interoceánico de Panamá, *México, Compañía Editorial Católica, 1904, pp. 37-65.*

[4] *Ernesto de Jesús Castillero,* Historia de la comunicación interoceánica y de su influencia en la formación y el desarrollo de la entidad nacional panameña, *Panamá, Imprenta Nacional, s. f., pp. 77-87.*

de un acuerdo genérico con Gran Bretaña. Londres otorgó a Washington plena libertad de acción en el Caribe, Centroamérica y el Pacífico, a cambio de lo cual el Departamento de Estado respaldó la política de Londres en Extremo Oriente y se abstuvo de emprender cualquier acción contraria a los intereses británicos en el resto el mundo.

El primer producto de dicho acuerdo fue el levantamiento de las restricciones británicas que habían obstaculizado la construcción por los Estados Unidos de una vía interoceánica en Centroamérica. En noviembre de 1901, ambos países firmaban en Washington un nuevo acuerdo en sustitución del tratado Clayton-Bulwer. El Tratado Hay-Pauncefote facultaba a los Estados Unidos para construir y mantener bajo su control directo un canal, con la condición de que éste estuviera abierto al libre tránsito de todas las naciones, de acuerdo con lo estipulado en relación al canal de Suez por el Tratado de Constantinopla de 1888[5].

Desaparecidos los obstáculos de carácter diplomático, el Legislativo estadounidense inició la discusión en torno a la conveniencia de terminar el canal iniciado por los franceses en el istmo de Panamá, cuyos derechos trataba de vender la Nueva Compañía del Canal, o bien construir otro a través de Nicaragua, donde un grupo de financieros estadounidenses había comprado una concesión para construir el paso. El gobierno colombiano, por su parte, no adoptó una actitud pasiva ante el interés norteamericano sino que, desde un principio, cabildeó para que la construcción del canal tuviera lugar en su territorio. Con este objeto envió a Washington a José Vicente de la Concha, quien llevaba instrucciones para conseguir que los legisladores norteamericanos se decidieran por la ruta de Panamá y, en caso positivo, negociar el pago a Colombia de 20.000.000 de dólares como condición del traspaso de los derechos de la Nueva Compañía al gobierno norteamericano[6].

Tanto el Congreso como el Senado de los Estados Unidos se decidieron finalmente por la primera opción y, en junio de 1902, autorizaron a Theodor Roosevelt para adquirir la concesión francesa por 40.000.000 de dólares. La denominada Ley Spooner condicionaba dicha oferta a que el gobierno de Colombia cediera a perpetuidad una franja de seis millas de ancho en el Istmo de Panamá[7].

[5] *R. Collin*, op. cit., *pp. 54-55.*

[6] *Álvaro Rebolledo, «Las dos rutas rivales: Nicaragua y Panamá», en Rodrigo Espino y Raúl Martínez (comps.),* Panamá, *México, Instituto Mora, Universidad de Guadalajara y Editorial Nueva Imagen, 1988, [col. Textos de la historia de Centroamérica y el Caribe], vol. II, pp. 104-115.*

[7] Ibid., *vol. II, p. 115.*

El secretario de Estado, John Hay, inició de inmediato las negociaciones con el encargado de negocios colombiano, Tomás Herrán, quien había sustituido a Concha al frente de la legación en Washington. En enero de 1903 ambas partes firmaban el Tratado Hay-Herrán. Este tratado reducía las pretensiones iniciales del Legislativo estadounidense ya que contemplaba el arrendamiento –y no la venta– a los Estados Unidos de una zona de seis millas de anchura durante un periodo renovable de 100 años a cambio de 10.000.000 de dólares y de una renta anual de 250.000 dólares. El acuerdo firmado reconocía una especie de doble soberanía sobre la zona arrendada[8].

El Senado estadounidense ratificó el Tratado Hay-Herrán en marzo de 1903. Sin embargo, el gobierno de Bogotá adoptó desde el principio una actitud vacilante. El Senado colombiano comenzó a discutir el Tratado en junio de ese mismo año pero, poco después, los debates se estancaron debido a la oposición de un importante sector de la cámara, encabezado por Miguel Antonio Caro[9]. La diplomacia estadounidense trató de desbloquear la situación enviando al gobierno de Bogotá un comunicado amenazante:

> He recibido instrucciones de mi gobierno por cable, en el sentido de que el Gobierno de Colombia, según las apariencias, no aprecia la gravedad de la situación [,,,]. Si Colombia ahora rechaza el Tratado e indebidamente retarda su ratificación, las relaciones amigables entre los dos países quedarán tan seriamente comprometidas que nuestro Congreso, en el próximo invierno, podría tomar pasos que todo amigo de Colombia sentiría con pena[10].

Las amenazas nada veladas de Roosevelt tuvieron el efecto de incrementar las reticencias de una mayoría de los legisladores colombianos a ratificar el Tratado sin realizar previamente una serie de modificaciones relativas al mantenimiento de la soberanía colombiana sobre la zona del canal. La diplomacia estadounidense respondió con otro *memorandum,* en el que se señalaba que «se consideraría como una violación al pacto cualquier modificación a las condiciones estipuladas»[11]. En este marco, el gobierno de Washington comenzó a plantearse la conveniencia de promover la secesión de Panamá de la República de Colombia.

[8] *El proceso de negociación puede seguirse en Dwight Carroll Miner,* The Fight for Panamá Route: the Story of the Spooner Act and the Hay-Herrán Treaty, *Nueva York, Columbia University Press, 1940.*

[9] *Sobre la posición del Congreso de Colombia, véase Harry Gayner,* Lo que ignoramos del canal de Panamá, *México, Costa-Amic Editores, 1988, pp. 51-53.*

[10] Ibid.,*p. 51.*

[11] Ibid.,*p. 52.*

Particularismo e intereses regionales en Panamá

La sociedad y, especialmente, la élite panameñas habían conservado un fuerte sentimiento particularista tras su integración en la Gran Colombia. Las razones de dicho particularismo hay que buscarlas en el aislamiento geográfico del Istmo respecto al resto del país, que hacía necesario que las comunicaciones tuvieran lugar por mar, y en la existencia de una trayectoria histórica diferenciada durante la mayor parte del periodo colonial. Ello explica que un sector de las élites panameñas protagonizara efímeras intentonas separatistas en 1830, 1831 y 1840-1841[12].

La creación del Estado federal de Panamá en 1855, que se produjo con anterioridad a la reorganización federal del resto del país, vino a reconocer el carácter especial del Istmo de Panamá dentro de la República de Colombia, como no dejaba de admitir el jurista colombiano José María Samper.

> Se imaginó, pues el Congreso de 1854, un acto legislativo adicional a la Constitución, que creaba el estado federal de Panamá, creación patentemente anómala, puesto que un estado federal iba a quedar haciendo parte integrante de una República Unitaria, y con instituciones notable y sustancialmente distintas de las que la Constitución [la Constitución colombiana de 1853, de carácter centralista] tenía establecidas para toda la Unión[13].

Como en el resto del país, una vez el régimen federal fue extendido al mismo, las élites panameñas disfrutaron de una gran autonomía interna hasta el inicio de la llamada «Regeneración». Esta etapa marcó un punto de inflexión ya que la Constitución de 1886 suprimió la existencia de los estados federales, convertidos ahora en meros departamentos administrativos, y eliminó por completo la autonomía disfrutada desde mediados de siglo por Panamá.

La desaparición del Estado federal de Panamá fue mal recibida por el grupo dirigente panameño, el cual se vio progresivamente desplazado de los resortes del poder local por funcionarios enviados por Bogotá. Poco después, la quiebra de la Compañía Universal del Canal paralizó las obras de construcción de la vía interoceánica. Este hecho no sólo afectó a miles de trabajadores y pequeños comerciantes, sino que puso en peligro el futuro económico del Istmo. El descontento se incrementó aún más a conse-

[12] *Sobre estos movimientos, véase Catalino Arrocha,* Historia de la independencia de Panamá, sus antecedentes y sus causas, *Panamá, Editora Litho-Impresora de Panamá, 1973.*

[13] *Álvaro Rebolledo,* Reseña histórico-política de la comunicación interoceánica, *San Francisco, s. e., 1930, p. 29.*

cuencia de la agudización de la crisis económica regional a raíz de las devastaciones producidas en Panamá por la Guerra de los Mil Días (1899-1902)[14]. En este contexto, la élite comercial y latifundista panameña contempló las negociaciones del gobierno colombiano con los Estados Unidos para abrir un canal en el Istmo como la única solución posible a la profunda crisis atravesada por este departamento.

La creación de la República de Panamá

La negativa del Congreso de Colombia a ratificar el Tratado Hay-Herrán constituyó un duro golpe para los intereses de la élite panameña. El clima de hostilidad hacia el gobierno de Bogotá empujó a los principales dirigentes de este grupo a constituir secretamente una Junta Revolucionaria, con el fin de segregar Panamá del resto de Colombia y renegociar con Washington la construcción del canal. La Junta estaba integrada por los principales comerciantes y financieros panameños, como Amador Guerrero y José Agustín Arango, quienes tenían fuertes intereses en la Nueva Compañía del Canal. El presidente de la misma, el francés Bunau-Varilla, actuó como nexo entre la administración norteamericana y los conspiradores panameños. En agosto de 1903, estos últimos habían enviado a Guerrero a Washington para sondear la posición del gobierno estadounidense hacia una eventual revolución en el Istmo. Sin embargo, los preparativos revolucionarios no comenzaron a cobrar forma hasta que, en septiembre de ese mismo año, Bunau-Varilla –quien tenía fácil acceso a los círculos decisorios de la administración estadounidense– se hizo cargo de la dirección de los mismos[15].

Roosevelt y Hay no se involucraron directamente en la organización de la conspiración, pero dejaron traslucir claramente a Bunau-Varilla que respaldarían una revuelta independentista en Panamá. De este modo, en octubre de 1903 –cuando parecía claro que el Congreso de Colombia no ratificaría el Tratado Hay-Herrán– Guerrero y Bunau-Varilla sostuvieron varias entrevistas en el hotel Waldorf Astoria de Nueva York. El francés aseguró a la Junta Revolucionaria el rápido reconocimiento de Washington una vez se hubiera verificado la revolución y, lo que era más importante, garantizó que los Estados Unidos impedirían cualquier intento del gobierno colombiano

[14] *Dalva Figueroa y Lisandro Barahona, «Las luchas políticas en Panamá durante la segunda mitad del XIX», en R. Espino y R. Martínez (comps.),* op. cit., *vol. I, pp. 443.453.*

[15] *C. Arrocha,* op. cit., *p. 247-250.*

dirigido a recuperar el control del Istmo. Bunau-Varilla ofreció además a la Junta conseguir 100.000 dólares para poner en marcha el movimiento revolucionario y garantizar el funcionamiento del nuevo gobierno durante los primeros meses. La fecha del levantamiento se fijó para el 3 de noviembre, tras lo cual Guerrero regresó a Panamá para organizar los preparativos del mismo[16].

El gobierno colombiano fue informado por su legación en Washington sobre los rumores acerca de una próxima revolución independentista en Panamá pero no pareció concederles excesiva importancia[17]. Los preparativos de la Junta Revolucionaria se vieron, no obstante, obstaculizados por la inesperada llegada a Colón en la mañana del 3 de noviembre del cañonero colombiano *Cartagena,* que transportaba al batallón *Tiradores,* destinado a reforzar la guarnición de Panamá.

La participación en la conspiración de los principales directivos de la Compañía del Ferrocarril de Panamá, que comunicaba a través del Istmo las ciudades de Colón y Panamá, permitió neutralizar el riesgo representado por la repentina llegada de este contingente militar colombiano. La compañía ferrocarrilera logró detener en Colón con diversos pretextos al batallón colombiano y trasladó en solitario hasta Panamá a su comandante, el general José M. Tovar, quien fue detenido al llegar a esta ciudad por orden del general Esteban Huertas, comandante en jefe de las tropas colombianas en el Istmo, quien se hallaba complicado en la conspiración. De hecho, la revuelta independentista resultó totalmente incruenta debido a que una parte de las autoridades colombianas estaban implicadas en la misma o aceptaron cuantiosos sobornos de los conspiradores para mantenerse al margen. El propio gobernador de Panamá se entregó sin ningún tipo de resistencia. En tanto que el comandante del cañonero *Bogotá,* anclado en el puerto de la capital departamental, consintió en abandonarlo tras disparar simbólicamente seis proyectiles que no produjeron víctimas entre los sublevados[18].

El general Huertas organizó el núcleo de un pequeño ejército revolucionario de 300 hombres con trabajadores del ferrocarril y bomberos de la ciudad de Panamá y las tropas colombianas estacionadas en la ciudad fue-

[16] *Sobre estas entrevistas, así como sobre el resto de las gestiones de Bunau-Varilla en los Estados Unidos, véase Philippe Bunau-Varilla,* Panamá, The Creation, Destruction and Resurrection, *Nueva York, s. e., 1920.*

[17] *Armando Muñoz Pinzón, «Grandeza y desventura del 3 de noviembre de 1903», en Enrique Jaramillo (comp.),* El canal de Panamá. Origen, trauma nacional y destino, *México, Grijalbo, 1976, pp. 14-15.*

[18] Ibid,*pp. 16-19.*

ron desarmadas o incorporadas a las fuerzas revolucionarias. La mayoría de la población panameña permaneció totalmente al margen del movimiento revolucionario, si bien en general se mostró favorable al desenlace del mismo[19].

Sin encontrar apenas oposición, los revolucionarios habían conseguido el control completo de la capital del Istmo en la tarde del 3 de noviembre. Ese mismo día proclamaban la Constitución de la República de Panamá y procedían a transformar la Junta Revolucionaria en una Junta de Gobierno Provisional, presidida por José Agustín Arango e integrada por Federico Boyd, Tomás Arias, Manuel F. Amador, Manuel Espinosa, Eusebio Morales, Carlos A. Mendoza, Nicanor A. de Obarrio y Francisco de la Espriella, quien ocupó el cargo de ministro de Relaciones Exteriores del nuevo gobierno[20].

Entre tanto, el gobierno estadounidense se había apresurado a enviar varios buques de guerra a las ciudades de Panamá y Colón, donde los infantes de marina obligaron a reembarcar a las tropas colombianas estacionadas en este último puerto[21]. El 6 de noviembre, el Departamento de Estado exhortó en un comunicado oficial a los gobiernos de Bogotá y Panamá –en lo que constituía un reconocimiento *de facto* del gobierno panameño– a arreglar de manera pacífica sus diferencias, declarando que las fuerzas norteamericanas intervendrían para evitar cualquier acción militar en el Istmo[22]. Los Estados Unidos ponían de manifiesto de este modo que estaban dispuestos a impedir cualquier intento colombiano de recuperar el control de Panamá.

Ese mismo día, el gobierno provisional enviaba un cablegrama a Bunau-Varilla nombrándole enviado extraordinario en Washington «con plenos poderes para ajustar negociaciones de carácter político y fiscal»[23]. El representante panameño fue recibido el 10 de noviembre por Roosevelt y tres días más tarde presentaba sus cartas credenciales en una ceremonia en la que los Estados Unidos reconocían formalmente la existencia de la República de Panamá. Las negociaciones en torno a un nuevo tratado relativo al canal comenzaron al día siguiente. El 18 de noviembre Hay y Bunau-Varilla firmaban un tratado que arrendaba a perpetuidad a los Estados Unidos

[19] *D. Figueroa y L. Barahona,* op. cit., *vol. I, pp. 452-453.*

[20] *El «Manifiesto de la Junta de Gobierno Provisional de Panamá» puede consultarse en R. Espino y R. Martínez (comps.),* op. cit., *vol. I, pp. 457-458.*

[21] *Manuel Medina,* Historia de un latrocinio: el canal de Panamá, *México, Editorial Diógenes, 1973, p. 49.*

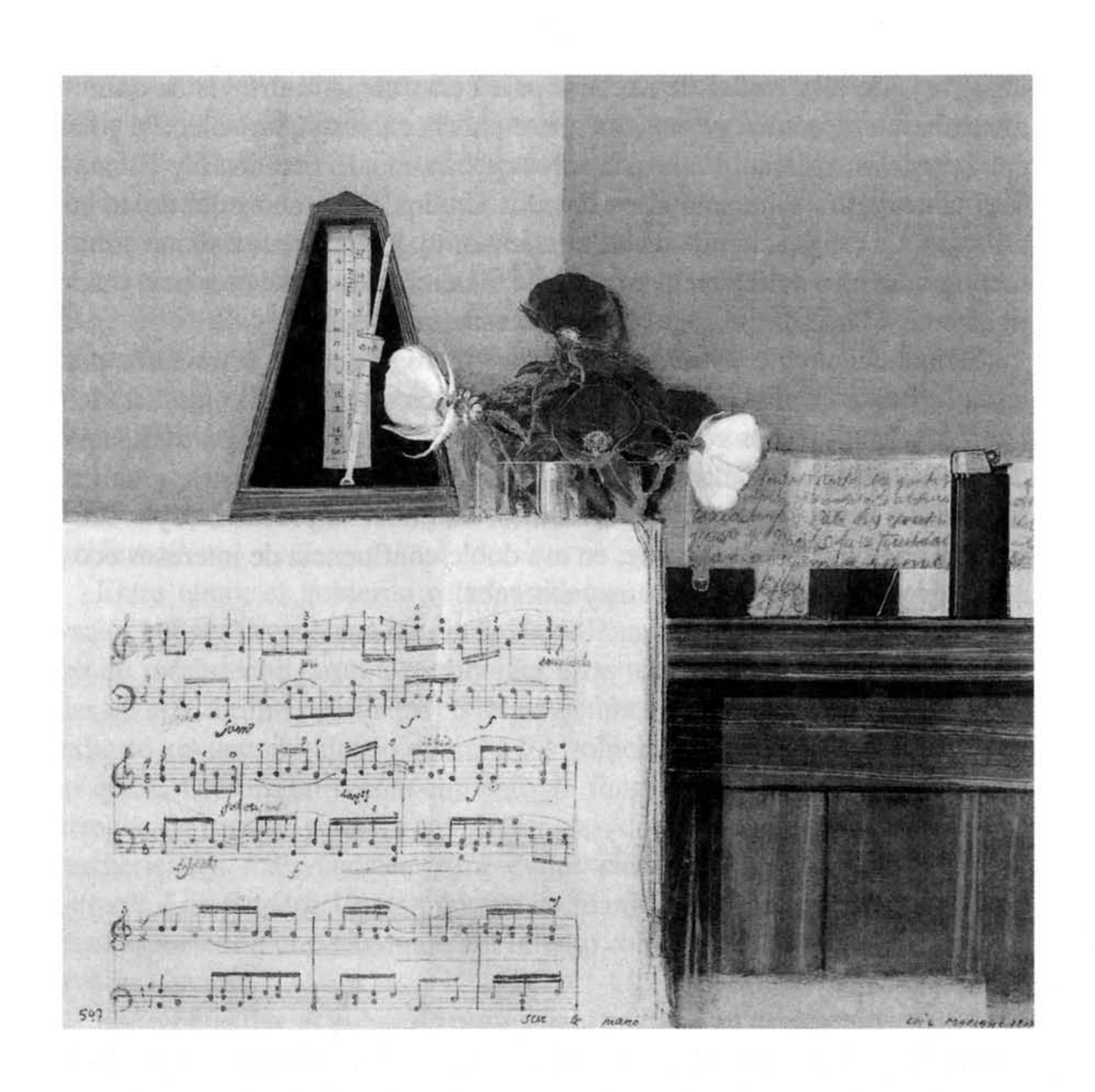
[22] *P. Bunau-Varilla,* op.cit., *pp. 321-322.*

[23] Ibid.,*p. 350.*

una franja de diez millas de anchura para construir la futura vía de comunicación interoceánica y concedía a este país la exclusiva jurisdicción y las competencias, policial y sanitaria sobre dicha zona. El tratado Hay-Bunau-Varilla convertía asimismo a los Estados Unidos en garantes del orden en el Istmo. La ratificación de dicho tratado por el gobierno provisional panameño por medio del Decreto 24 de 2 de diciembre de 1903 convirtió prácticamente a Panamá en un protectorado estadounidense[24].

El nacimiento de la nueva república iberoamericana respondió, por tanto, a una convergencia entre los intereses geopolíticos de los Estados Unidos y los intereses económicos de las élites panameñas. La existencia de sentimientos particulares respecto al resto de Colombia entre amplios sectores de la sociedad panameña facilitó, sin duda, un proceso, cuyas causas hay que buscar, no obstante, en esa doble confluencia de intereses económicos y geopolíticos, internos y externos.

[24] *El texto íntegro del Tratado puede consultarse en H. Gayner,* op. cit., *pp. 89-91. El protectorado estadounidense sobre la nueva república sería refrendado por la Constitución panameña que, en su artículo 136, establecía que «el gobierno de los Estados Unidos de América podrá intervenir en cualquier punto de la República de Panamá para restablecer la paz pública y el orden constitucional». Véase* Constituciones de la República de Panamá, *Panamá, Universidad de Panamá, 1968, p. 43.*



Luis Marsans: *Sur le piano*

Entrevista con Dietrich Schwanitz

Carlos Alfieri

Intentar explicar en poco más de 500 páginas las líneas maestras de la cultura occidental, las claves de su evolución, las zonas de ruptura y las de continuidad con su pasado, parece una tarea irresponsable o imposible. Sin embargo, fue acometida por el profesor alemán Dietrich Schwanitz y el resultado ha sido su libro *La Cultura. Todo lo que hay que saber*, que se convirtió en un insólito *best-seller* en Alemania, donde vendió un millón de ejemplares. Publicado en España meses atrás por Taurus, alcanza ya la séptima edición.

Se trata de un libro que puede ser objeto de muchos reparos, sin duda, por su inevitable simplificación y también porque erige cánones ciertamente discutibles, pero de entrada conviene decir que no cae nunca en la ramplona banalidad de ciertos libros de autoayuda al uso. No carece de rigor, está impregnado de una irreverente distancia irónica y acierta a menudo con perspicacia en la detección de los núcleos más significativos de los fenómenos que analiza. Además, desprende una innegable vivacidad.

Tras estudiar filología inglesa, historia y filosofía en las universidades de Münster, Londres, Filadelfia y Friburgo, Dietrich Schwanitz, nacido en 1940, fue profesor de Cultura y Literatura Inglesa en la Universidad de Hamburgo durante casi veinte años, hasta que en 1997 se retiró para dedicarse exclusivamente a escribir. Entre otras obras, ha publicado *El campus, La historia cultural inglesa, El síndrome Shylock* y *El círculo.* Cansado de comprobar las tremendas lagunas culturales de sus jóvenes alumnos, se decidió a emprender, con *La Cultura. Todo lo que hay que saber,* la redacción de una biblia que abarcase los frutos más preciados de la civilización occidental. Por lo menos, para tratar de compensar, afirma, «el excesivo lugar que ocupa en nuestras cabezas la vida privada de los famosos, porque estamos en una sociedad en la que el bufón se convierte en rey, en la que se produce la carnavalización del conocimiento».

– *Pero ¿qué se entiende por cultura en su libro?*

– Me gustaría dar una definición que se orienta hacia el concepto de memoria cultural. Eso quiere decir una memoria que, más allá de la memo-

ria personal que uno tiene, también implica una memoria adquirida, que establece asimismo la relación existente entre persona y sociedad. Así, la cultura es una especie de versión simbólica de lo que son el individuo y la sociedad. Eso entronca con la antigua concepción de *Bildung*, entendida como cultura, formación, educación. *Bildung* como apropiación por parte del individuo de la dimensión social.

– Aunque el título –por lo menos en español– no es explícito al respecto, su obra se ocupa sólo de la cultura europea, no de la cultura en general. ¿Es posible dejar de lado a Asia y América, por ejemplo?

– Sí, pienso que es posible, porque sólo la cultura europea ha producido una mutación: la sociedad moderna. Y esta sociedad moderna se estructura según los tipos de comunicación entre los individuos. En ella la información tiene un papel relevante.

Éste es un modelo totalmente nuevo de sociedad, que sólo se puede percibir y comprender por medio de una percepción no palpable. Precisamente por ello esta sociedad se ha convertido en el punto de partida de la globalización. Y lo que nosotros vemos ahora mismo en India, en África, en buena parte del mundo, son los síntomas del *stress* que genera la transformación de las culturas tradicionales en modernas. Por eso entenderemos lo que está pasando allí si empezamos por entendernos a nosotros mismos, puesto que nosotros somos en cierto modo el origen de este proceso que se produce ahora. Por ejemplo, para entender la sociedad india creo que lo mejor que se puede hacer es estudiar y comprender la Inglaterra del siglo XVIII, más que intentar introducirse ahora en el sistema de castas de la India. Mi libro es conscientemente eurocéntrico, incluyendo en este concepto a América, por supuesto.

– En su esfuerzo por sintetizar y hacer comprensible el vasto edificio de la cultura europea, ¿no teme haber caído en la banalidad?

– No. En la banalidad, realmente, no. En absoluto.

– Al tratar de explicar el desplazamiento del poder de España por parte de Inglaterra y Holanda tras el descubrimiento de América, escribe usted que ese hecho se debió «probablemente porque a diferencia de los calvinistas, los españoles no eran adictos al trabajo sino hidalgos católicos propensos a la siesta». ¿No es ésta una típica afirmación tópica y superficial?

– Sí, lo reconozco. Digamos que lo he escrito pensando especialmente en una especie de prejuicio alemán que existe sobre los españoles. Pero a partir de ese estereotipo enlazo luego otros razonamientos. Y además tengo un motivo para mi proceder, y es la explicación de la sociedad industrial. Para llegar a ella fue preciso imponer una notable disciplina, erigida sobre la base de una ética del trabajo puritana, que tan bien subrayó Max Weber, con lo cual supongo que el lector ya ha leído sobre este tema. Cuando le hable de este ideal monástico, que es lo que se generalizó como puritanismo, ya sabe sobre qué bases se fundamenta este prejuicio que utilizo. Dicho de otra manera: es un estilo coloquial de decir las cosas, y espero que el lector lo reconozca fácilmente así, sabiendo por dónde van los tiros.

– *¿A qué atribuye el extraordinario éxito de ventas de* La Cultura *en Alemania?*

– A que en mi país hay una gran contradicción entre lo que la gente piensa de sí misma como nación, como nación que ha inventado este concepto de *Bildung,* y la dificultad de procesar el pasado. Y esto ocurre porque ese pasado casi se hundió con la catástrofe del nazismo, el concepto de nación en Alemania se arruinó totalmente. Ambos conceptos, el de nación y el de *Bildung,* estaban íntimamente ligados; el segundo de ellos era una especie de pedagogía nacional, por lo que llegaba a ser la nación misma. Por eso se hablaba de *nación de cultura.* Y claro, la gran contradicción que se dio es que la burguesía culta no evitó el fascismo, con lo que la noción de *Bildung* quedó totalmente desprestigiada y fue posteriormente socavada por las revueltas estudiantiles de finales de los años 60, sin que se encontrara sustitución para ella. Pero aun así no se dejó de lado por completo el concepto de *Bildung,* y continuó vigente un cierto imperativo social: «Tienes que ser culto, tienes que tener *Bildung*». El problema es que no se les dice claramente a los jóvenes y a la gente en general qué es eso, qué tienen que saber para ser cultos. Creo que mi libro vino a satisfacer esa demanda acerca de la cultura, lo que explica su éxito.

– *Usted hace hincapié en la necesidad de establecer una relación viva con la cultura. Por eso me asombró bastante que haya excluido al cine de su libro.*

– Hay una razón pragmática por la cual he excluido ese ámbito. De lo que me he ocupado en mi libro es de aquello que sé, por experiencia docente, que ya no pertenece a la cultura de los jóvenes. Si no me ocupé del cine

es porque los jóvenes están muy bien informados al respecto; yo me podía ahorrar ese trabajo.

– *Aun comprendiendo el enorme esfuerzo de síntesis que tuvo que llevar a cabo, ¿cómo es posible que ni siquiera nombre a figuras como Quevedo, Eliot, Chejov, Ortega y Gasset, Sartre, Gadamer, Paul Ricoeur, André Breton, Max Planck, Faulkner, entre tantos otros?*

– La verdad es que no sabía que Sartre, Ricoeur o Eliot no figuraban en mi libro... No me di cuenta. Sólo puedo responder a su pregunta admitiendo que faltan cosas, en efecto. De hecho, no realicé un inventario: no me habría sido posible, además. Todas las personas que critican mi libro critican algo así...

– *Lamento haber sido tan poco original...*

– No, no, yo lo entiendo. Pero hay que tener en cuenta que en el momento en que uno selecciona, siempre es discutible el límite de hasta dónde se puede llegar. Todos pueden protestar porque no está X, y si incluimos a X clamarán porque no está Z. En Alemania, por ejemplo, muchos han dicho: «Falta gente de mi generación.» Y hubo críticos que invalidaron el libro porque no mencionaba a un determinado autor o personaje histórico. Ocurre que uno siempre tiene un límite, y el alcance del mismo es debatible. Por esa razón las fronteras o delimitaciones no son serias, constituyen una especie de truco pedagógico. Si yo llevo a un estudiante a una biblioteca en la que ve un millón de volúmenes y le digo «tienes que leer todo lo que puedas», se dará media vuelta *ipso facto* y dirá «¡no, por favor, me voy a la cafetería!». En cambio, si le digo «anda, selecciona 50 libros importantes» –y lamentablemente, pueden no estar entre ellos obras de Sartre, Quevedo o Eliot– quizás sí leerá los 50 volúmenes, porque pensará que es una tarea abordable, que le llevará esfuerzo pero que tiene un límite, un fin. Y cuando haya terminado el libro número 50 él mismo leerá a Eliot o a Sartre, porque será conducido por un proceso natural. Mi libro debería llamarse «Todo lo que hay que saber para luego seguir por cuenta propia».

– *También me ha sorprendido su afirmación de que la novela fue inventada en Inglaterra en el siglo XVIII. ¿Excluye de este género al* Quijote?

– Si no recuerdo mal creo que digo «con excepción del *Quijote*». De todos modos, el *Quijote* es un caso especial, porque muestra la autorrefe-

rencialidad de la novela, pero ése no es el modelo de la novela que vino después. Pienso que se puede caracterizar el desarrollo de la novela a través de tres o cuatro obras que configuran su modelo. *Tristram Shandy,* que se escribió bajo la influencia de *Don Quijote,* nos muestra la imposibilidad de construir una novela dentro de la novela. La solución de este problema sería la invisibilización de la situación narrativa. Ése fue el canon de la novela que desarrollaron los ingleses y Jane Austen consagró. Ella inventa una forma gramatical de narración que es el discurso vivido. Es decir, desenvuelve una paradoja. Si usted escribe «La condesa andaba de un lado a otro de la habitación. Mañana vendría su prometido», se produce una paradoja entre el pretérito y el futuro. Hay una combinación de una perspectiva narrativa del narrador y de otra que corresponde a la condesa, encarnada en el «mañana». Así se dramatiza el presente vivido del personaje y de esta manera se facilita que su vivencia pueda convertirse en vivencia del lector. Este tipo de participación del lector permite su acceso directo a la psique de otra persona –ficticia– y el discurso histórico. Porque los discursos históricos hacen lo mismo: van al pasado de la vivencia, limitan su perspectiva a la conciencia de aquella época y dejan que ésta se desarrolle dialécticamente. Esto se convertirá luego en Alemania en la filosofía de la historia, mientras que en Inglaterra y Francia será la metodología para narrar novelas. Los alemanes desarrollan, en cierta manera, una nueva versión de *Don Quijote.* Dicho de otra forma: viven en una novela sin saberlo, lo que después se transforma en la ideología. Si *Don Quijote* se hubiese convertido en el modelo de la novela, eso se habría notado. Pero no fue así. Los ingleses, entonces, establecieron el canon de la novela, que consistía en la eliminación de la situación del narrador.

– *Dice en su libro de los psicoanalistas: «Por lo que se refiere a su función social, bien pueden compararse con la mafia de la droga, dado que ellos mismos crean la necesidad que después convierten en la fuente de sus ganancias.» ¿Se ha psicoanalizado alguna vez?*

– No. No podía hacerlo debido a esta reflexión que usted acaba de mencionar. Pero he visto el fenómeno y lo he vivido masivamente, porque pertenezco a esa generación que después de una repentina revolución cultural se está autopsicoanalizando. Pienso que la función real del psicoanálisis, al igual que la de toda la psicología, reside en darle a la persona una patria fuera de la sociedad.

– *En el apartado del libro titulado «Panorama teórico y mercado de opiniones» habla de las teorías de moda –«in»– y de las caducadas*

–«out»– con ingenio y sarcasmo. ¿No teme haber caído demasiado en la frivolidad?

– No. Mire, en Alemania nunca se debe tener miedo de caer en la frivolidad. Alemania es un país tan poco frívolo, tan lleno de gente seria, que da la sensación de que si algo puede hacerle daño es proporcionarle más seriedad. Una dosis de frivolidad sólo puede tener efectos benéficos para el país.

– *¿Qué dos o tres rasgos básicos señalaría como definitorios de la cultura europea?*

– Intentaría construir una respuesta a su pregunta más bien a través de la sociedad. Muchos teóricos opinan que una de las ventajas de la cultura europea ha sido la diferenciación política, con la dispersión simultánea de la cultura por doquier. No ha habido en Europa un gran imperio, como en China. Hubo ciertos picos álgidos de desarrollo, mientras el valor añadido de la información de lo que estaba pasando en un momento X en un sitio X se difuminaba por toda la zona. Por esta razón se hicieron posibles los inventos culturales. Para mí los períodos más sorprendentes de la historia social y cultural europea son aquéllos en que se desarrolla Florencia en el siglo XV e Inglaterra en los siglos XVII–XVIII. Porque en ellos se hacen descubrimientos, particularmente en Inglaterra, que violan la propia teoría. Las teorías sociales de aquel tiempo partían de la necesidad de la unidad de la sociedad –unidad de la religión, unidad del Estado–, pero lo que hicieron los ingleses fue, de hecho, todo lo contrario: quebraron esa unidad de la sociedad y la transformaron en un conflicto constante entre partidos. Fue una situación paradójica, que además contrariaba la opinión de la mayoría de los intelectuales. Pero aun así fue posible, a través de una serie de coincidencias dinásticas, a través de un desarrollo cuesta arriba se llegó a una culminación con la Constitución, con el equilibrio de poderes, la instalación permanente de los partidos y toda esta maquinaria del gobierno que conocemos hoy, todo ello acompañado por la ideología de los derechos humanos y la religión civil. Estos descubrimientos culturales son únicamente obra de los europeos, y ése es el rasgo definitorio, para mí, de nuestra cultura.

Luis Marsans: los objetos del tiempo

C. A.

Con algo de maestro chino o japonés que sabe condensar en una línea el latido del mundo, discreto, silencioso, más allá de las modas y lejos de todo efectismo, Luis Marsans expuso su obra en la Galería Leandro Navarro de Madrid entre el 19 de septiembre y el 30 de octubre de 2002. Y no son frecuentes las ocasiones de contemplar los trabajos de este pintor catalán (Barcelona, 1930) que no goza de un renombre acorde con su talento: han pasado cinco años desde su anterior exposición, realizada en la misma galería. Lo primero que asombra, quizás, en Marsans, es la prodigiosa combinatoria de ligereza y rotundidad de su trazo; sus cuadros, cerrados y completos en su radical esencialidad, son a la vez una fuente abierta de sugerencias. Nunca imponen una evidencia: dejan que la mirada vaya construyendo sus posibilidades.

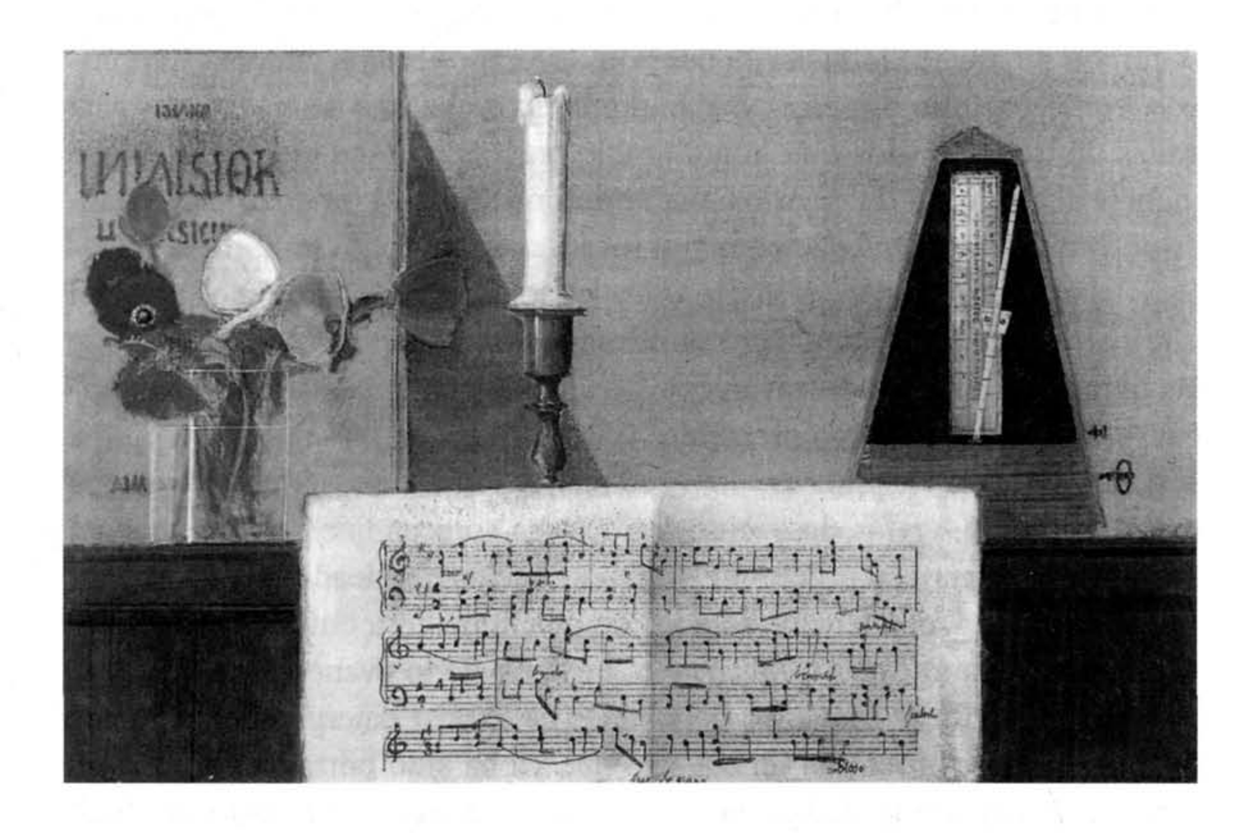
Convergen, al servicio de este propósito, la sutileza con que Marsans administra su gran dominio técnico y la inteligencia con que siempre evita sucumbir en la anécdota, por la que son devorados tantos pintores figurativos. Un ejemplo lo brindan sus paradigmáticos cuadros de estanterías cargadas de libros, en los que la admirable precisión de su ejecución puede inducir al equívoco de creerlos una aproximación casi hiperrealista, cuando son en verdad antes que nada rigurosas construcciones pictóricas, metáforas visuales: las palabras inscritas en los lomos de los libros nos parecen a primera vista familiares, pero la mirada atenta descubre que muchas de las letras que las forman, vagamente cirílicas o griegas, nos resultan extrañas, y lo que dicen, incomprensible.

Los edificios, los libros, los personajes proustianos, las flores, los metrónomos, las gafas, las velas, los relojes sorprendidos en un anaquel que pinta Marsans son objetos del tiempo, objetos moldeados por la memoria, el abandono, el silencio, dotados de una atmósfera onírica que confiere a cuadros como *Calle* o *Invierno* el misterio de lo evanescente.

Los fatigados, desmayados personajes de Proust emergen como ruinas fantasmales que brotan de un entorno que ya ha sido borrado. En la larga serie de trabajos que dedicó al mundo de *En busca del tiempo perdido*, Marsans revisita el *art nouveau* con una cierta distancia irónica, juega con

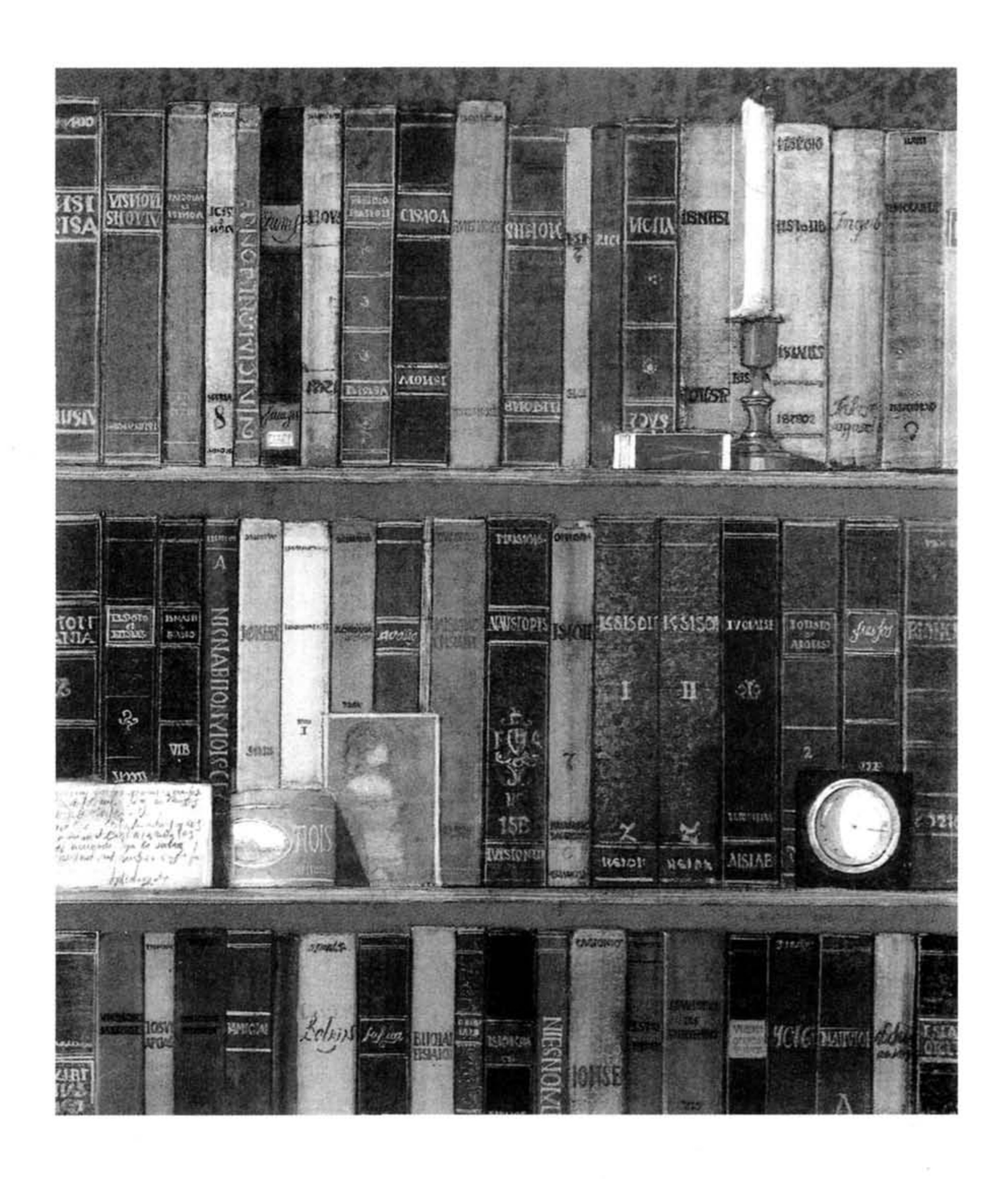
el patestismo de lo anacrónico; en otras obras, como *Dos figuras*, la finura de su dibujo parece impregnarse de un sedimento de clasicismo grecorromano.

Figuras humanas desprovistas de paisaje, paisajes urbanos desprovistos de figuras humanas. Casas desaparecidas que han dejado en sus medianeras pálidos colores, rastros, sombras de quienes las habitaron. Hitos señaladores del tiempo que ha pasado a través de ellos. La pintura de Luis Marsans viene a dar testimonio de un mundo que apenas entrevisto ya es recuerdo.



Luis Marsans: *Sur le piano*

BIBLIOTECA



Luis Marsans: *Biblioteca*

Paz prologuista

*Por las sendas de la memoria** recoge todos los prólogos escritos por Octavio Paz para la primera edición de sus *Obras completas*, que empieza a editar el Círculo de Lectores en Barcelona, en 1991. Se trata de doce textos de varia temática y muy diversa extensión que constituyen, a la par, la recapitulación o el balance de una trayectoria intelectual y una de las mejores introducciones que conozco a la lectura de la poesía y los ensayos del Premio Nóbel mexicano. Resulta en verdad difícil afirmar que son más una cosa que otra –«repaso en forma de preámbulo» y «entrada retrospectiva» los llama el autor como para insistir en la paradójica contradicción. No me creo capaz de resolverla, pero sí debo confesar que, cuando acabé de leer el último prólogo, volví a hojear algunas páginas de los *Primeros escritos* y de ahí pasé luego a *El laberinto de la soledad* y luego a ese memorable fresco del México virreinal que es *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Paz me había llevado a plantearme otras preguntas que no formaban parte de mis lecturas anteriores y había puesto en tela de juicio, directa o indirectamente, algunas de mis ideas sobre sus gustos y opiniones. Si he de creer en lo que me dicta mi experiencia, más que una despedida o un punto final, sus prólogos son, en realidad, un signo abierto: una invitación a descubrir, con ojos nuevos, una obra que creíamos conocer pero que, en el fondo –y a veces hasta en la forma–, no había dejado de cambiar con el tiempo, como su autor y como nosotros mismos.

¿Podíamos esperar otra cosa de una personalidad tan viva y pugnaz? Mi pregunta es, obviamente, retórica. Aunque mucho se interesó en la melancolía y en los influjos de Saturno, Paz nunca fue un hombre enamorado del ocaso ni de los paisajes crepusculares. Su relación con el pasado y con su propio pasado, tal y como se descubre a lo largo de este libro, no está signada por la nostalgia sino por la curiosidad y el afán de comprensión. De ahí que, cuando vuelve la vista atrás para revisar sus trabajos y sus días, lo que siente es un imperioso deseo de discutir otra vez con el hombre que fue y con los muchos textos que escribió. En este sentido, es admirable y conmovedor comprobar cuán difícil le resulta dar con la frase final en varios de estos prólogos, pues, profundamente, lo que quiere es seguir argumentando y plantear una duda más o añadir una penúltima observación. Esto explica tam-

* Por las sendas de la memoria, *Octavio Paz, Editorial Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2002.*

bién por qué se salta con tanta frecuencia las reglas del género –un corsé demasiado ceñido para su inteligencia y su temperamento. Y es que Paz no es Borges: sus prólogos no son por lo general breves ni tratan de ganarle la simpatía o la benevolencia del lector, ni apelan tampoco a su indulgencia a través de ese alarde de falsa modestia que es la figura de la *excusatio propter infirmitatem*. Más que «una forma subalterna del brindis» o «una especie lateral de la crítica», las dos conocidas definiciones del argentino, el prólogo es aquí la posibilidad de volver a tratar algunos asuntos pendientes, de explicarse sobre otros que no quedaron claros y, en fin, de poner muchos puntos sobre muchas íes.

Cabe destacar, en este libre ejercicio del género, las páginas que dedica a reexaminar sus reflexiones de los años sesenta sobre las drogas y el uso de substancias alucinógenas. Inesperadamente, el prólogo al segundo volumen de las *Obras completas* (*Excursiones/ Incursiones/ Dominio Extranjero*) se convierte en el escenario de una lucidísima discusión sobre el fenómeno de la drogadicción en nuestras sociedades, sobre la tesis del origen bioquímico de la religión y los vínculos de las prácticas psicodélicas con la poesía y la creación artística. El debate es abierto y apasionante, y en éste, como en muchos otros prólogos, Paz se enfrenta consigo mismo y no duda en revisar sus posiciones de antaño con honestidad y coraje. Valga un botón de muestra: «Entre los textos que he recogido en este libro hay uno, 'El banquete del ermitaño', que leo con cierta incomodidad. Hoy matizaría muchas de las opiniones que ahí expongo. Por ejemplo, ver en el uso generalizado de los alucinógenos un signo del ocaso de nuestra visión del tiempo como sucesión lineal y del culto al futuro, fue una exageración. Debería haber dicho que era un signo negativo o, más bien, un síntoma de la bancarrota de ciertos valores de nuestra sociedad...» Y la autocrítica prosigue, por supuesto, como quieren indicarlo mis puntos suspensivos, y el debate se ramifica y crece, tratando de éstos y otros temas que, en principio, nada dejaba presentir.

En la escritura arborescente de nuestro prologuista aparecen así muy a menudo los frutos menos previsibles y más apetitosos: brillantes peras del olmo, como le habría gustado decir. Me limito a señalar algunas: los párrafos que dedica a la modernidad de Quevedo y de sus *Lágrimas de un penitente* en el prólogo del primer volumen (*La casa de la presencia*); la breve semblanza de Jorge Cuesta y la vindicación de López Velarde en el prólogo al cuarto (*Tránsito y permanencia*); la relectura de *El laberinto de la soledad* y la Revolución mexicana en el prólogo al octavo (*El peregrino en su patria*); y, por

último *–last but not least–*, la extraordinaria discusión sobre la otredad en Machado y en la cultura India tradicional que recorre el prólogo al décimo volumen (*Nosotros: los otros*).

Todos estos pasajes y muchos más son hoy parte integrante de la obra de Octavio Paz y no meros suplementos o prosas de circunstancias. Y es que *Por las sendas de la memoria* hace del prólogo un género central y mayor que participa de la autobiografía, las memorias, el ensayo político, la relectura crítica y la historia. Para aquellos que no disponen de las *Obras completas* se trata de una ocasión única de volver a leer doce textos del gran mexicano y escuchar esa palabra inconfundible en la que se asocian claridad y hondura, gracia y firmeza, amplitud de horizontes y densidad poética. Para los otros, para los que aún no conocen a Paz, el libro es una mano tendida que convida a entrar en una de las literaturas más necesaria de nuestro siglo XX. A los unos y a los otros estos prólogos no dejarán de plantearles su paradoja como un secreto emblema del autor y de su obra: ¿son un comienzo que es un fin o un fin que es un comienzo? Quizá las dos cosas o ninguna. O acaso un símbolo de la plenitud: la eterna vivacidad de la salamandra que, en su círculo de fuego, arde, muere y renace incesantemente.

Gustavo Guerrero

El huerto de mi amada

Con su nueva novela *El huerto de mi amada* Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939) obtuvo el año pasado el Premio Planeta, el mejor dotado en cualquier idioma, distinción que la convirtió en un *best-seller* instantáneo en España y otros países. Aunque discutido, el Premio Planeta no carece de abolengo literario (a fines de los 70 lo obtuvieron Jorge Semprún, Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán, y más recientemente Mario Vargas Llosa y Rosa Regás); pero, esta vez, con *El huerto de mi amada* (Barcelona, Planeta, 2002), consagra el ingenioso humor de una novela que se propone una feliz autoironía del género.

José Manuel Lara, fundador de Planeta, había dicho alguna vez que el premio es tan famoso que vendería un libro en blanco. La novela de Bryce no es ese libro pero su agudeza irónica pone en blanco la idea de la novela del lector habitual. Esto es, *El huerto de mi amada*, impecablemente elude el juego autorreferencial (el autor no aparece en el relato); irreprochablemente, cuenta una historia de por sí novelesca (los amores improbables de un chico de 17 años y una bella divorciada de 35); y reconstruye, en un fresco de elegante formalismo, su referente más familiar (la saga bryceana de la

clase alta limeña). De modo que *El huerto de mi amada*, aparentemente, es la novela más novelesca de Bryce. Es una de las pocas en las que el autor no está presente, ni como voz autorial ni como personaje casual, y no requiere de los formatos de la «novela de arte» (la historia de un artista) o la «novela de educación» (la historia de la formación de un adolescente). Y, sin embargo, todo ocurre aquí con el sobrentendido de que estamos leyendo una novela. Y no cualquier novela, sino una de Bryce Echenique. Ese deleitoso manierismo se convierte en una complicidad retórica: el lector baraja personajes y situaciones que se reiteran en una partida con el autor, quien desarrolla el juego con fluida destreza y renovada inventiva.

Es, por eso, una novela que ha adelgazado sus referentes a unos cuantos tópicos suficientes (un triángulo limeño entre la casa de los padres, la casa de la amante, y la casa de los mellizos arribistas); que se acompaña de pocos personajes, perfilados por la comedia social esperpéntica y vodevilesca (los altisonantes amigos del padre, los patéticos mellizos en pos de ascenso social vía matrimonio, los operáticos criados de la bella divorciada); y que gira en torno a una pareja de amantes arrebatados cuyo desafío de la sociedad de su tiempo los hace héroes nostálgicos de una novela decimonónica. Pero gracias a que provienen del mundo de Bryce, ellos están liberados de la prolijidad, y hacen de su provocación un escándalo placentero. Así, todo es tópico (como ocurre en las mejores novelas: la vida se representa en la tipicidad, como un teatro de lo real); y, a su vez, estos tópicos van y vienen, en la baraja de los hechos, ensayando las combinaciones y alternativas posibles, con el ritmo febril y ligero de una pareja que lograba «hacer el amor y el humor, al mismo tiempo» (86). El artificio encantado del relato discurre con la vivacidad de una «fiesta galante» de Debussy. El gusto y gracia del estilo bryceano se despliegan en la seducción de contar, en su duración, reiteraciones, variaciones, intimidad y placer. Contar es aquí un espectáculo pleno de recursos de elocuencia pero también de sabiduría y rigor.

El título proviene de un famoso vals del popular compositor de la Lima de los años 30, Felipe Pinglo, cuya elegancia zozobrante consiente estos versos, que Bryce incluye en el epígrafe: «Si pasas por la vera del huerto de mi amada,/ al expandir tu vista hacia el fondo verás/ un forestal que pone tonos primaverales/ en la quietud amable que los arbuston dan». Lo cual declara lo que todo poeta sabe mejor: la casa donde vive la amada pone en crisis al lenguaje. Borges, buscando palabras extravagantes que reemplazarían a los discursos, había propuesto para esa experiencia un grito gutu-

ral. Pero en su novela, Bryce asume el drama en su planteamiento narrativo: cualquier historia amorosa (como lo demostró con memorable brío en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*) pasa por el humor; porque el amor se resuelve, en el relato, como comedia social. Esto es, como una licencia de los códigos que lo procesan, reglamentan y sancionan socialmente. Ninguna de estas musas burguesas, arrebatadas y arbitrarias, corre el peligro novelesco del suicidio (como Emma Bovary o Ana Karenina), y no sólo por lo que dice Carlos Fuentes de las amantes de hoy (no salen de casa sin su American Express), sino porque en la comedia social no hay lugar para la tragedia, y mucho menos para una tragedia doméstica. (Después de todo, la pobre Emma se mata porque no puede ocultar más sus deudas, no sus amoríos). Si la comedia, según reglas del arte dramático, debe terminar en matrimonio, la comedia amorosa de Bryce termina con el matrimonio, con su pacto social pero también con su idea. Todas sus parejas son alternativas al código de los códigos: las mujeres más amadas abandonan a su trovador para casarse con otro, y sucumben así socialmente. Entre tanto, son duchas desafiando la prohibición y huyendo en feliz escándalo.

Pero el título también alude a la expresión de época «llevarse al huerto», que equivale a seducir, en este caso, a un menor de edad, poniendo a prueba la propia libertad. Además, la casa de Natalia es un huerto fuera de la ciudad, pequeño paraíso amoroso de Carlitos, suerte de Cándido, cuyo mejor de los mundos discurre risueño e inmaculado, con gracia y buen humor. Vive, se diría, con inteligencia su propio melodrama. El lenguaje de época revela ser una memoria sentimental organizada sobre el mapa de la clase social. La clase alta se distingue por su liberalidad humana; la clase burguesa, por sus máscaras y convenciones; la clase de los servidores, por su fidelidad, que les confiere señorío; y la clase media baja, por su pobreza dolorosa y fuerza ascendente, que la pone en ridículo una y otra vez, pero que moviliza su papel en la pirámide. De ésta última han salido, en propiedad, los verdaderos héroes de novela, desde Balzac hasta Vargas Llosa. Porque su misma fe en la sociedad los convierte en víctimas propicias. En cambio, en las novelas de Bryce esta clase de personajes (los pequeños arribistas como los mellizos Céspedes; y los grandes, como el falso conde Lentini) son los límites sociales del relato, su caricatura piadosa o cómica. Todos ellos persiguen el matrimonio como ascenso social, pero agonizan en su propio esquema. Los héroes son, más bien, los que bordean esa sociedad y siguen de largo, a espaldas suyas o en su contraco-

rriente; y saber hacerlo con inocencia y vehemencia. Por eso, la clase media está aquí ausente, su opacidad no tendría lugar en esta comedia ajena del todo a la domesticidad cotidiana. Esta es, claro, una novela sentimental, aliviada por el humor, donde los afectos predominan con su moral de la gracia y con licencia emotiva. En la emoción se desvela el sujeto bryceano, con toda su nostalgia de libertad y certidumbre. En una última ironía, ese sentimental es un formidable rebelde.

Aunque esta fábula de amor libre está enmarcada en el humor de su comedia social de época, no deja de comunicar la irracionalidad de la razón social peruana y latinoamericana. En estos años en que la pobreza de todo orden ha afligido las libertades del sujeto entre la violencia racista, la ferocidad machista y la corrupción naturalizada, nuestras sociedades han regresado a la cruda realidad de su estratificación de clase, a su largo vicio antimoderno. Este mapa de clases declara los límites de la democratización en una América Latina cuya vida cotidiana sufre varias regresiones autoritarias. *El huerto de mi amada*, tras su juego gentil, no deja de traducir este sentimiento de los límites de la sociabilidad. Por un lado, se demuestra que la inautenticidad define a la burguesía dominante: «estos rumores solían ser antes que nada el termómetro con que se medía la imaginación, la cultura, y el provincialismo agudo de una burguesía que necesitaba dormir tranquila» (126). Por otro, es claro que el racismo organiza a la pirámide clasista: «Cómo se nota que en esta ciudad empiezan a escasear los rubios: fíjese que hasta a mí ya me quieren convertir en caballero socio», comenta el chofer Molina (134). La comedia social, cuando se revela como un pequeño infierno de las clases, domina toda la subjetividad. El horror social es el «lapsus de clase», que deja ver la inadecuación del pobre o el desvalor del otro. Sólo el amor y la rebeldía nos liberan, momentáneamente, de esas trampas.

No es casual que «el huerto de mi amada» represente una memoria perdida. Tampoco que Carlitos sea, como el héroe de las buenas narraciones modernas, un aprendiz de valores genuinos en un mundo que ya no los reconoce. Al final, esta novela bien podría ser el mejor ejemplo de cómo escribir una novela: se sostiene en su propio escándalo gentil, en el arte de la argumentación placentera, en la crítica de la comunidad perdida en la sociedad inviable. Y sugiere que contar es un encantamiento ritual, casi el último acto de civilidad mutua.

La partida la gana el lector, en cuyas manos quedan, sin querer, queriendo, las grandes preguntas de Cándido, el héroe de la ironía.

Julio Ortega

El indestructible Roberto Arlt*

Entre los cantes de ida y vuelta de los últimos tiempos, el más sonado en la escena editorial es el de Losada, que llega a España después de una larga temporada en la Argentina. Producto de su nueva residencia es este volumen que reúne todos los cuentos de Roberto Arlt: *El jorobadito*, *El criador de gorilas*, además de cuarenta y nueve relatos dispersos que el autor dio a conocer a través de la prensa. Se trata de la edición más completa aparecida hasta la fecha (incluida la realizada, en su momento, por Omar Borré y Ricardo Piglia para Seix Barral), que ahora se presenta con prólogo de Gustavo Martín Garzo y postfacio de David Viñas.

Borges dijo que la elaboración en Kafka era menos admirable que su invención. Tal vez se podría decir lo mismo de Roberto Arlt (1900-1942), autor que ensayó con irregular fortuna durante su breve vida distintos géneros: la novela, el teatro, la crónica periodística. De hecho, ha sido uno de los autores más criticados por los puristas de la lengua y de la forma, que le recriminaron descuidos léxicos y sintácticos, aunque bien es cierto que otros supieron ver en su prosa un rechazo por la literatura estetizante que impedía la incorporación del lenguaje vivo, propio del habla coloquial, que este autor introduce y lleva a su máxima expresión en buena parte de su narrativa. La famosa frase «Rajá, turrito, rajá» que alguien le dice a Remo Erdosain, el protagonista en la novela *Los siete locos*, da muestra de ello y de la ferocidad que las palabras conjugan y convocan. Pero Arlt, claro está, resulta admirable por otros valores que encierra su estrategia narrativa y de la que surgen núcleos esenciales para interpretar el funcionamiento social, no sólo de Buenos Aires (centro neurálgico de muchas de sus creaciones), sino de cualquier sociedad. La fuerza de su invención radica en el retrato de personajes que viven arrojados a una búsqueda infructuosa de sentido individual ante una realidad vaciada de todo soporte religioso y filosófico, político y cultural que, en otro momento, parecía conformar un apoyo posible. Seres que se encuentran, como el propio Arlt, instalados en el vertedero de los años 30, y cuando despiertan de sus sueños deben enfrentarse a miserias y humillaciones, a la falsa moral del pequeño burgués, a la competencia

* *Cuentos completos*, Roberto Arlt, *Losada, Madrid, 2002, 821 pp.*

descarnada de una sociedad basada en el dinero, que genera robo, fraude, estafa, desesperación, crimen; incluso, quimeras: lotería y juego como medios para obtener fortuna y escapar fácilmente de la pobreza. Sociedad corrupta y criaturas desencantadas proyectándose en el tiempo con una vigencia alarmante. De ahí que su obra –sobre todo las novelas *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y *Los Lanzallamas* (1931)– goce de tanta vigencia después de haber sido escritas hace más de setenta años y suscite interés en cada nueva promoción de críticos.

Entre los numerosos objetores de la escritura de Arlt se encontraba Juan Carlos Onetti. Los reparos en este terreno tienen, en efecto, asidero. El lector podrá comprobar leyendo, en especial, los cuentos de *El jorobadito,* que en ellos abunda una escritura excesiva, exacerbada que, increíblemente, no le resta interés al contenido de los relatos, aunque ese fluir de la escritura al dictado de lo mucho que quería contarnos resulte incorregible. Sin embargo, si tomamos en cuenta la necesidad económica que dio origen a la mayoría de sus narraciones hechas para los medios, con todo lo que esto implica (inmediatez, tiempo escaso de elaboración, etc.), es decir, el estado de emergencia en el que fueron escritas y la juventud de Arlt (compuso su dilatada obra antes de los 42 años), resulta un escritor admirable.

Inventor a ratos, empresario malogrado, también quiso ser un hombre comprometido con su tiempo. El periodismo cultural y político que ejerció sin sosiego fue una de las formas de entrar en la discusión sobre las cuestiones estéticas y sociales de su época. En la llamada «década infame» dejó hasta de publicar novelas para intervenir de manera más directa en la esfera pública. Fue entonces cuando participó activamente en grupos de izquierda (Unión de Escritores Proletarios, Bandera Roja y Actualidad, brazos del Partido Comunista Argentino) y, asimismo, en los movimientos de arte dramático a través del Teatro del Pueblo. Por aquellos años realizó, además, su único viaje a Europa. En 1935, se trasladó a España y África como corresponsal del diario *El Mundo* de Buenos Aires, viaje que le proporcionó sustancial material tanto para sus crónicas sobre la rápida evolución del fascismo en el entorno supuestamente civilizado del viejo continente como para sus obras breves de ficción.

A partir de aquí no cesó de escribir relatos, aguafuertes y piezas teatrales. De 1941 es *El criador de gorilas* donde aparecen, como en muchos de sus otros cuentos, lugares exóticos diferentes a los que recorren sus personajes, por ejemplo, de *El jorobadito* o de aquellas

creaciones que transcurren en espacios urbanos, fácilmente reconocibles dentro del ámbito argentino. Entra África y comienza a funcionar en su sistema literario el relato de corte fantástico.

Este segundo período, que abarca los últimos diez años de su vida, estuvo marcado por la persecución del reconocimiento y el prestigio que ostentaban otros autores de su generación, los «camaradas», como él denomina a sus coetáneos en «El escritor fracasado», quizá con cierto retintín. Etapa en la que su mirada, sin perder el punto crítico, tiene el brillo fascinado del viaje. Obra la maravilla, el asombro. El exotismo de Oriente hace acto de presencia en su prosa que se torna más cuidada y detallista, aunque sus construcciones, ahora más perfectas, acusan un marcado decaimiento de esa atmósfera de densidad insoportable de su primer período, que lo convirtió en un escritor genial.

Julio Cortázar dijo con razón: «Arlt es el autor de un gran relato único que se parcela a lo largo de su búsqueda, de sus vacilaciones, de su interminable rondar al borde del abismo central en el que ha de precipitarse Remo Erdosain». Las setenta y tres narraciones breves de los *Cuentos completos*, con sus aciertos y desajustes, conforman indudablemente una parte insoslayable de su gran relato.

Reina Roffé

Continuidad y sorpresa en la poesía de José Ramón Ripoll[1]

A caballo entre una generación de la lírica española que comenzó a finales de los sesenta enarbolando el lenguaje como fin absoluto de la poesía, a pesar de sus diversas modulaciones; y entre otra generación que a mediados de los ochenta quiso defender su exclusivo compromiso con la vida normal del hombre que sufre y sueña a diario (con todas las variantes notables dentro de esta tendencia, habría también que advertir), la poesía de José Ramón Ripoll (Cádiz, 1952) ha sabido conciliar de un modo sincero y natural estos dos fines inexcusables del quehacer poético. Lo que nos entrega en este volumen titulado *Hoy es niebla* confirma la coherencia de ese admirable equilibrio entre materia y forma, reflexión y emoción, claridad y misterio. Se trata de la reedición unitaria de tres libros que constituyen un ciclo de madurez y de progresiva autoexigencia en su escritura: *El humo de los barcos* (1984), *Las sílabas ocultas* (1990) y *Niebla y confín* (2000). Por las fechas de cada uno se obser-

[1] *Sobre su reciente volumen poético* Hoy es niebla *(Madrid, Visor, 2002, 150 pp).*

va que tal coherencia corresponde a un lento proceso de creación urgido por unas mismas inquietudes, que van recibiendo nuevas iluminaciones con el tiempo.

Uno de los grandes méritos de esta poesía, al menos en el volumen que nos ocupa, es el de haber partido de un mismo motivo temático que, de principio a fin, nos va revelando nuevas caras del problema y ocultando otras, de manera que el lector se va haciendo cargo de la inmensa magnitud de la cuestión hasta acabar por renunciar a una complaciente y simplista solución definitiva. Tal cuestión o problema no es otro que el de la mutabilidad continua de nuestra existencia y el de la permanencia significativa de las palabras que intentan expresar el sentido que tuvo –y el que ahora tiene– la experiencia vivida, continuamente modificada por las experiencias posteriores y por la labor incesantemente recreadora de la memoria. ¿Cómo encerrar en palabras lo que en sí no tiene límites? En esta búsqueda el poeta se enfrenta siempre a la insuficiencia de su razón y de su palabra para entender los caprichos del Tiempo, aunque sólo con palabras podrá dar cuenta de este misterio último que nunca se desvelará –no podrá desvelarse– del todo.

Lejos de todo patetismo y de su antítesis, la celebración de una certeza que no tiene, la poesía de Ripoll transcurre en un caminar sereno y armonioso, donde la oscuridad del sendero no es tiniebla ni claridad absoluta: es *niebla*, búsqueda continua de un sentido último ante el que no cabe ni apresurar el paso ni desgañitarse desesperadamente. Así, en un poema titulado precisamente «El nombre de la muerte», el poeta nos aconseja, a la vez, serenidad, expectación y paciencia ante esta inevitable visita: «Cuando estés frente a ella no la toques,/ siéntete tan perdido como naciente es todo/ y observa la hermosura de un absurdo destino/ que te explica la vida en medio de la muerte...» (p. 65).

En consonancia con esa rica variedad de cuestiones en torno al problema central apuntado (el inestimable valor de la palabra y su insuficiencia última para explicarlo todo), el lenguaje poético de Ripoll en estos tres libros también nos conduce a una casi continua sorpresa (en algunos poemas del primer y segundo libro asistimos a ciertas reiteraciones, pero poco frecuentes en el conjunto). Y así pasamos, dentro de un mismo poema, de la armonía gozosa de una supuesta percepción sensorial («Cuando tocan las aguas los arcángeles/ la vida se desboca y una sonrisa inunda/ el arbitrario gesto de los atardeceres...»), a la reflexión y mayor concentración intelectiva («Lejano el mar confunde su destino/ con la faz de su nombre, con su escrito/ perpetuo». Ambos fragmentos pertenecen al poema

«Épica»). Pero podría decirse, y tal vez los escuetos fragmentos reproducidos den pie a intuirlo, que lo más genuino de su discurso poético estriba en la difícil capacidad para reflexionar sobre emociones más que sobre ideas, aunque tales emociones, por vía muy creativamente simbólica, encierren densos entresijos intelectuales que no corresponde al poeta expresar en la lógica interna del raciocinio.

En todo ello advierto un sentido de equilibrio, de variedad y de coherencia, de exploración continua dentro de un mismo y ambicioso camino, que hacen de la lectura de este volumen una aventura muy satisfactoria.

Carlos Javier Morales

Cosas que tienes que decirle*

Decía Henry James que la razón última de la literatura es vincular lo que cura con lo que hiere. Aunque desde una perspectiva distinta a la de su antecesor, la escritura de Lorrie Moore (Glens Falls, Nueva York, 1957), profesora de lengua inglesa en la Universidad de Wisconsin y uno de los grandes nombres de la literatura americana actual, parece encaminarse hacia estrategias narrativas que provocan esa conexión. *Pájaros de América*, volumen con el que el sello editorial Salamandra dio a conocer en el año 2000 a Lorrie Moore en España, incluye un buen ejemplo de ello: «Gente así es la única que hay por aquí: farfullar canónico en oncología pediátrica». Se trata del relato en que un niño con tumor de Wilms ingresa en la planta de Oncología Pediátrica de un hospital. Su madre, profesora y escritora, relata su visión del pequeño mundo que se forma en torno a los niños internados en esa planta, «la pequeña comunidad de niños calvos». Este relato suscitó una reacción extraordinaria en el mundo literario norteamericano y planteó, ante el recelo de la autora a hablar de su vida privada, la irresistible tentación de jugar a las relaciones entre ficción y realidad, más en una cultura como la norteamericana, tan identificada con el realismo en su cine, su música y su literatura. «La ficción puede surgir de acontecimientos de la vida y todavía ser ficción», se defendía la autora. Hiere la vida y cura la ficción cuando ésta se convierte en perspectiva indagadora de los reco-

* Autoayuda, *Lorrie Moore, traducción de Alejandro Pareja Rodríguez, Salamandra, Barcelona, 2002, 218 pp.*

vecos que conectan lo dramático con lo humorístico.

Efectivamente, Bridget Jones o Alice Mc Beal podrían ser personajes femeninos protagonistas de *Autoayuda*, primer volumen de relatos de la autora norteamericana. Pero el encanto de la primera y la vulnerabilidad de la segunda dejarían de ser, en manos de Lorrie Moore, un sonriente guiño al destino. Precisamente el humor adquiere valor cuando el final no es feliz, como en la vida misma. El íntimo universo femenino se manifiesta en la literatura de Lorrie Moore a través de la conexión de la tragedia de la vida con su comedia. La soledad, la frustración, la ilusión, el amor y todo lo que suscitan las relaciones interpersonales es relatado en *Autoayuda* desde la conciencia que adquiere perspectiva sobre sí misma y su propio dolor.

Cuando en 1983 Lorrie Moore termina un máster de escritura creativa en la Universidad de Cornell, la prestigiosa editorial Knopf compra los derechos de su tesis doctoral integrada por los relatos que dos años después conforman el volumen *Autoayuda*. El conjunto integra nueve historias de distinta procedencia, unidas bajo criterios editoriales. El grueso de los relatos procede de la tesis doctoral y es fácilmente identificable, incluso desde los títulos: «Cómo ser la otra mujer», «Guía de divorcio para niños», «Cómo», «Cómo hablar a tu madre (Notas)»; «*Amahl y los visitantes nocturnos:* Una guía para el tenor del amor» y «Cómo hacerse escritora». El resto obedece a otra disposición formal y, aún manteniendo una temática similar, muestran una mayor intensidad emocional.

Los primeros están escritos en el modo imperativo de la segunda persona narrativa, imitando irónicamente las estrategias propias de los libros de autoayuda para la mujer actual norteamericana, particularmente en lo que se refiere al modo de afrontar las relaciones amorosas:

«Caminas de manera diferente. No te reconoces en los escaparates; eres otra mujer, una loca escaparatista con gafas que tropieza frenética y preocupada entre los maniquíes. En los servicios públicos te sientas aplastada peligrosamente en el asiento del retrete, como un extraño helado de carne desesperada y regocijante, y murmuras a tus muslos, que adquieren un color azulado:

–Hola, soy Charlene. Soy una amante.

Es como tener un libro prestado de la biblioteca.

Es como tener constantemente un libro prestado de la biblioteca».

Si bien en una primera lectura los relatos que forman parte del trabajo de graduación nos pueden parecer inteligentes ejercicios de

estilo en los que se utiliza un humor hábil, en el momento de su publicación la crítica relacionó el nombre de Lorrie Moore con el de Woody Allen y Grace Paley, algo así como bosquejos irónicos de la vida moderna y las relaciones íntimas, una mayor atención a los ingredientes que los condimentan nos ayuda a vislumbrar los valores que singularizan la escritura de Lorrie Moore: la «reimaginación» de situaciones autobiográficas, el valor concedido a lo que queda en los márgenes del camino de las relaciones amorosas, la textura de la conversación con esas inmediatas réplicas perfectas que a uno siempre se le ocurren una semana después y la capacidad de registrar de forma tan elíptica como dinámica la tragedia y la comedia de la vida, es decir, la capacidad de vincular lo que hiere con lo que cura. «Nada hay tan importante en la vida como lo minúsculo», dijo en alguna ocasión Lorrie Moore, y ahí está una de las claves de su escritura: el valor concedido a los cabos sueltos de las relaciones interpersonales, minúsculos pozos oscuros, lo que queda por decir, lo que amenaza en la conciencia, lo que se asume únicamente desde la perplejidad y genera el mecanismo de la ironía como autodefensa. Lorrie Moore lanza a sus personajes femeninos a la búsqueda de una estabilidad emocional que, sin escatimar la lucha de contradicciones que genera las difíciles situaciones emocionales que atraviesan, les deja en un punto en el que se quedan parados de nuevo. La búsqueda del amor es un largo camino de aceptación de la soledad.

Los otros tres relatos que completan el conjunto, «De lo que se apoderan», «Irme de esta manera» y «Llenar», liberados de la segunda persona narrativa y de la carga irónica de su modo imperativo, ahondan en las raíces de los vínculos afectivos más sólidos, su maduración y su dispersión. La escritura se convierte en memoria y la memoria en un registro de lo momentáneo, el instante de un gesto que todo lo abarca: «Una foto de mamá y Jacob Fish en la playa. El bañador de mamá es negro como su pelo, el agua es gris y la arena blanca. Hay cubos, una palita y una manta. Jacob Fish sujeta un puñado de arena sobre la cabeza de mamá. Ella se ríe con los ojos cerrados, un cerrar de ojos momentáneo, la única manera en que se puede reír uno a veces».

Lorrie Moore, cuya inclusión cierra la *Antología del cuento norteamericano* seleccionada por Richard Ford, es junto con Jonathan Franzen, el autor de *Las correcciones*, novela muy elogiada por el propio Ford y publicada en España por Seix Barral bajo traducción de Ramón Buenaventura, quien mantiene una perceptible línea de continuidad con la forma de retratar Updike las disfuncionales familias norteamericanas. A su vez, es junto

a David Foster Wallace uno de los fetiches de la llamada *The Next Generation*, movimiento artificial que agrupa a los escritores norteamericanos nacidos en los setenta y que ya han empezado a ser publicados en España bajo el sello de Mondadori.

Jaime Priede

Otra mirada*

La mirada otra de la que habla el título de este libro es la de un etnólogo brasileño del Museo Nacional de Río de Janeiro, Luis Castro Faria, que se integró en lo que entonces se llamó «Misión Véllard-Lévi-Strauss» (por un médico-antropólogo francés y por la pareja Lévi-Strauss, Claude y Dina), una expedición a la Sierra del Norte (Estado de Matto Grosso) entre julio y diciembre de 1938; su presencia se debía a exigencias de la legislación brasileña de la época, que prohibía que este tipo de expedición científica fuese compuesta sólo de personal extranjero. Un joven etnólogo en formación, pero no mucho más joven ni mucho menos formado que los Lévi-Strauss. Esta expedición, así como otra más breve un año antes, forma el corazón de *Tristes Tropiques*, el libro que daría al antropólogo francés, ya reconocido dentro del mundo antropológico, una fama literaria mundial; el registro de Castro Faria nos da una imagen mucho menos literaria y reflexiva, pero al mismo tiempo más pegada a la práctica vivida por los investigadores.

«Los indios son nuestros vecinos». Comienza la primera noche de convivencia con los Nhambiquara, tras una marcha en la que la frontera entre la civilización propia y la ajena es muy borrosa: de repente, esos hombres enteramente desnudos («estatura media, miembros bien desarrollados») que acompañan a un jesuita –después nos enteramos del miedo que los misioneros sentían por los indios– para ayudar a los recién llegados a descargar su camión. Al nacer el día, comienza su trabajo, sin coordinación con el equipo francés. «El personalismo, como norma de conducta, es absoluto» –dice Castro Faria– después de quejarse de que al no contar con objetos para el trueque, obtenía menos información

* Um outro olhar. Diário de Expedição à Serra do Norte *Luis de Castro Faria, Rio de Janeiro, Ed. Ouro sobre Azul, 2002, 213 pp.*

que sus compañeros. Fotografía y acompaña las tareas femeninas. Sus primeras informaciones provienen del jesuita, y registra las primeras palabras de una suerte de *pidging* empleado por misioneros y funcionarios del telégrafo para entenderse con los indios, así como un puñado de términos de la lengua de los propios indios –la mitad de los cuales, nombres de fenómenos celestes: cielo, luna, estrella, sol...–. Página tras página, este léxico se amplía como se amplía también el registro de la cultura material y del procedimiento de confección de distintos objetos (flechas, cuerdas, cestas, venenos, brazaletes, etc.).

La expedición se moviliza; Castro Faria se contagia de la oftalmia que había atacado a casi todos los miembros de la expedición y hecho que Dina volviese a Francia, con grandes padecimientos en medio del viaje. Preocupaciones rutinarias: fuentes de agua, caza. Más indios (sabaneses, cabixis, tagnânis... nomenclaturas que aún hoy están en discusión) nuevos registros: ollas de barro, diademas, flechas para peces... Encuentros entre indios; intercambios («ollas y otras menudencias»). Y también, fiesta: «las flautas mágicas que las mujeres no pueden ver». Tras escucharlas: «Sólo en aquel momento se me reveló el alma salvaje en toda su grandeza. Noche inolvidable».

Y también, información recogida de un funcionario del telégrafo, síntesis de la historia de tantos otros indios brasileños o no:

> «Los sabaneses en 1929 serán mil y pico. En noviembre de ese año, una epidemia de gripe alcanzaba a 48 hombres acompañados de sus familias, de un total de 300 personas (....). De ésos, sólo siete escaparon, pero (*llevaron*) el mal a la aldea, produciendo una mortandad mayor. En 1931, un grupo que visitaba Campos Novos (*un puesto telegráfico*) junto con los manducos, fue atacado de nuevo por el mal, muriendo sólo una mujer. Al volver a la aldea, llevaban la enfermedad que iba a causar nuevas víctimas. Los manducos, al conocer la situación en que estaban los sabaneses, atacaron su aldea matando a gran número de ellos. (...) Hoy sólo quedan 21 hombres y veinte mujeres».

La expedición continúa su viaje, siguiendo la línea telegráfica; el panorama cambia; se aproximan a la zona amazónica; más nhambiquaras residentes junto a un puesto. Castro Faria se muestra más interesado en contar una jornada de pesca - «Los primeros (*pescados*) que comí después de salir de Cuiaba»), o en los valses, tangos y mazurcas («Era inagotable») que toca alguien al acordeón.

Días más tarde, hay una información sobre indios tupi a cinco días río arriba; indios que no ofrecerían

peligro alguno ya que mantenían desde hacía tiempo relación con el personal del puesto telegráfico. Sin embargo, hay otro grupo tupi que hacía poco había entrado en contacto con los blancos; los primeros conducirían a los segundos y tras ellos va la expedición. Los días del viaje en canoa, Castro Faria anota canciones, algunas de tono subido, cantadas por algunos de los troperos; una de ellas: «Você me da a tua/ eu lhe dou a minha/uma cousa bem Justina/como faca na bainha»[1].

El encuentro final, 'o fim da picada', los tupi perdidos ('mondés' para C.F., 'kawahib' para L.-S.) que, tras ese encuentro, se sumarían a otros indios, desaparecerían como cultura propia, en *Tristes tropiques* da lugar a un capítulo particularmente bello, y en el registro día a día de Castro Faria se diluye en detalles que, en obligatoria comparación, parecen fútiles: «Comen maíz tostado. El tueste se hace en una olla de barro de boca bien ancha y removido con un pedazo de madera»; pero también, el dramatismo con que Lévi-Strauss despide a esos últimos representantes de su cultura queda aquí mitigado: el viaje emprendido al puesto telegráfico donde están los otros indios es una visita; nadie sabe qué ocurrirá más tarde; nadie sabe qué ha ocurrido con esos tupi.

Y el regreso, como anticlímax de la gran aventura: los seringueríos, a los que Castro Faria aborda, como era de esperar, por la manera en la que elaboran el caucho, y se interesa lo suficiente como para acompañar a uno de ellos en su tarea diaria de cuidar de centenas de árboles. Pocos días más tarde, nuevo contacto con los indios, interrumpidos por el accidente del tiro en la mano de uno de los troperos y la consecuente obligación de abandonar la zona a toda prisa para lograr la asistencia médica adecuada. Surgen entonces problemas por las actitudes caprichosas y egoístas de Véllard y la incapacidad de Lévi-Strauss de imponer su autoridad. Días y más días de viaje hasta llegar a Porto Velho donde los franceses cruzan a Bolivia para coger un avión, mientras CF sigue en barco hasta Belem.

Publicado en un formato similar al de los dos volúmenes de Lévi-Strauss aparecidos hace algunos años cuando, cincuenta años tras su partida, volvió a Brasil (*Saudades do Brasil; Saudades do São Paulo*), este libro –del que también se ha publicado una versión inglesa– es, sin duda su contrapunto, más aún, su complemento obligado.

Fernando Giobellina Brumana

[1] *Lévi-Strauss recogería poco después otros productos del ingenio popular: oraciones 'próximas a la magia negra' —que C.F. también anota—, adivinanzas, carteles de publicidad.*

Unamuno epistolar*

Lo primero que habría que decir del libro de Ribas y Hermida es que estamos ante un estudio verdadera y meritoriamente insólito. La casi totalidad de los hispanistas españoles que se han interesado por la filosofía y el pensamiento alemanes han trabajado en un sentido unidireccional, esto es, se han ocupado de la recepción de la cultura alemana en España. Mas la presente obra nos sitúa en una órbita distinta y opuesta, con lo que, entre otras cosas, viene a sintonizar de lleno con esa línea de investigación que desde hace ya una década se ha dedicado a poner de relieve las relaciones culturales bilaterales, que a lo largo de la historia ha habido entre ambos países.

Esta línea reciente resulta sin duda de mayor y más completa rentabilidad analítica, pues el enfoque unilateral no dejaba de presentar sus riesgos. A menudo, se importaban corrientes o fragmentos del pensamiento alemán sin conocer muy bien el contexto primigenio en el que surgían, y claro, al escamotearse el auténtico significado genético de tales corrientes, tampoco se entendían bien los problemas que semejante importación conllevaba en nuestro panorama intelectual. Baste un ejemplo. En Alemania, ya desde la Edad Media, la filosofía gozaba de una importante presencia institucional. Existía, pues, una comunidad académico-filosófica poderosa y consolidada, que funcionaba de una manera organizada y vertebrada. Esto provocó desde antaño que la filosofía alemana fuera en gran medida, salvo casos aislados, una filosofía hecha por académicos y para académicos, y como es habitual en estas ocasiones, una filosofía que se autojustificaba y se autovaloraba a través de un lenguaje específico y hermético, no apto para profanos.

Caso muy distinto era el español. Cuando a finales del siglo XIX vino a visitarnos Lutoslawski para indagar sobre el terreno cómo andaba la presencia de Kant en España –un buen baremo sin duda para detectar la salud de la cultura moderna en cualquier país–, en toda la universidad española sólo había cinco cátedras de filosofía, dos de ellas en la Universidad central, una ocupada por el tomista Ortí y Lara y otra por Nicolás Salmerón. El bueno de Lutoslawski, aparte de las dificultades que tuvo para localizar a una persona tan ubicua, no podía entender cómo Salmerón era, junto a catedrático, dirigente de un partido

* *Pedro Ribas y Fernando Hermida (Editores):* Unamuno: Cartas de Alemania, *Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002, 358 pp.*

político, abogado en ejercicio, director de un periódico, diputado en las Cortes y varias cosas más. También Ortega, en su «Prólogo para alemanes», se sintió obligado a dedicar varias páginas para explicar a los posibles lectores germanos cómo él, además de filósofo, desarrollaba otras muchas actividades.

En nuestro país, el concepto de comunidad científica se introdujo muy lentamente y a duras penas en el campo de la ciencia experimental en la segunda mitad del siglo XIX; en el seno de las Humanidades, el proceso ha sido mucho más tardío y precario, y aún hoy en el ámbito de la filosofía no existe en sentido estricto.

En fin, valgan estas consideraciones previas para destacar el carácter poco frecuente en nuestro panorama hispanístico de una investigación como la llevada a cabo por Pedro Ribas y Fernando Hermida. El profesor Ribas ya había centrado su atención en la otra cara de la moneda, es decir, en la influencia de la filosofía alemana en Unamuno, en su tesis doctoral, presentada en 1973. Con los años, se ha convertido en uno de los unamunólogos de más reconocido prestigio, publicando no hace mucho una excelente síntesis del pensamiento unamuniano (*Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza Editorial, 2002). Los autores nos muestran ahora las cartas recibidas por Unamuno del editor en Alemania de sus obras, Auerbach, de sus traductores, Adler, Buek, von Wartburg, así como las enviadas por la redacción de la revista socialista *Der Sozialistische Akademiker*, cartas que van precedidas de una amplia introducción, enormemente instructiva y de gran eficacia explicativa. La citada correspondencia resulta de un extraordinario interés a la hora de apreciar los contactos de Unamuno con Alemania y su cultura, y, especialmente, la lectura que el rector salmantino tuvo al otro lado del Rhin y el contexto en el que se produjo. En este aspecto, convergieron dos factores primordiales. De un lado, como señalan los autores, «no es casual que sea durante el periodo de la república de Weimar cuando Unamuno es traducido y difundido en Alemania, mientras que en la época del fascismo desaparece de los catálogos» (p. 11). Por otro, el exilio en Francia entre 1924 y 1930 le propició en Europa una publicidad y un interés por su obra que antes no había tenido.

Una de las cuestiones que esta correspondencia permite aclarar es la relación de Unamuno con la revista *Der Sozialistische Akademiker*, el órgano más relevante de la tendencia que en la historia del marxismo se conoce como revisionismo. De la redacción de esta revista recibió el escritor salmantino siete cartas. Estos textos son de gran interés para una justa comprensión del socialismo unamuniano. Como

subrayan los autores, el tipo de socialismo que Unamuno defendió desde el periódico bilbaíno *La Lucha de Clases* se compagina perfectamente con esa línea de marxismo que representó la mencionada revista alemana. No es, pues, casual que entrara en relación con ella.

También se incluyen dos cartas del gran filólogo alemán Ernst Robert Curtius, el prologuista de la edición alemana de *Del sentimiento trágico de la vida*. Ambos documentos constituyen un magnífico ejemplo para el desarrollo de esa perspectiva tan actual del «cómo nos vieron», del campo de las percepciones mutuas. Curtius nos expresa su punto de vista sobre la obra unamuniana y nos indica de paso las posibilidades de su recepción en Alemania. Por cierto, que capta muy bien uno de los más profundos sentidos del pensamiento unamuniano en cuanto «excitador de conciencias».

Asimismo, el detenido análisis de todos los avatares de la traducción y edición en alemán de las obras de Unamuno nos acerca a la tesis que ya sostuviera Robert Escarpit y su escuela en torno a la importancia que la «industria cultural» tiene en la historia de las ideas. Los autores despliegan aquí una labor concienzuda y minuciosa: los que nos dedicamos a estas tareas somos conscientes del tiempo y del esfuerzo que la búsqueda de muchos de los datos y de las notas a pie de página les habrá costado. En suma, estamos ante un trabajo muy riguroso y documentado, que aporta materiales esenciales de cara a un estudio global de la recepción de Unamuno en Alemania.

Diego Núñez

Contra los diarios*

La búsqueda de la verdad a tumba abierta llevó al Arcadi Espada de *Raval. Del amor a los niños* al borde de un precipicio que, desde muy pronto, decidió recorrer en soledad; la única compañía era su independencia profesional y una voz que tenía mucho de valiente inconveniencia y bastante de desagradable vómito (aunque fuera, pienso, un peaje inevitable). Mediante uno de los yoes más lúcidamente conscientes de la prosa no ficcional del presente, Espada desmantelaba «el más inmoral y vitoreado tráfico de mentiras que se ha producido en el periodismo catalán de mis años». El libro se publicó en el mes de febre-

* *Arcadi Espada,* Diarios, *Madrid, Espasa, 2002.*

ro de 2000 y, menos de un año después, concretamente el 17 de enero de 2001, el periodista barcelonés declaraba como testigo de la defensa en el juicio del caso. Aquella mañana de invierno, en la sala, nadie le preguntó sobre la verdad de lo escrito y a la acusación únicamente le interesó la confesión (que, amparado en el secreto profesional, no hizo) de sus fuentes de información. Lamentables gajes del oficio de contar los hechos en nuestros tiempos, los tiempos de la operación triunfal de la anestesia.

Raval, en paralelo a la crónica del pastiche (policial, periodístico, psicológico, político), «denunciaba de qué manera el mundo del espectáculo moldea las percepciones y condiciona nuestras expectativas»[1], como escribió con tino el crítico Julià Guillamon. Los mecanismos a través de los cuales se construyó y de entrada muchos aceptamos la existencia de una red de pederastia internacional con sede en Barcelona le permitían a Espada reflexionar sobre los modos que convierten una ficción informativa en un hecho real.

Cuando testificó en el juicio del caso de pederastia hacía tan sólo dos semanas que redactaba un diario personal. En las páginas de este recién estrenado cuaderno iba a la contra, otra vez. Pocas querencias tan tenaces como la suya a ir contracorriente (le vendrá de casta) y el dardo, de nuevo, apuntaba a sus compañeros de gremio. Parapetado en un género literario flexible que le permitía la articulación de varios registros del discurso –en la práctica del diarismo cabe desde la ironía al exabrupto pasando por el sarcasmo, la incorporación de textos ajenos (¡cuánta inteligencia en la cita de Hannah Arendt de la penúltima página!), pecios o las disgresiones de extensión diversa, incluso la ficción–, el autor de *Contra Catalunya* iría, día tras día y durante todo el 2001, ascendiendo peldaños en el análisis sagaz de los mecanismos a través de los cuales el periodismo carcome la realidad. Quería escribir –dejó apuntado un día, el 11 de septiembre– «un libro sobre los periódicos y la vida»; una forma como otra de celebrar sus bodas de plata con la profesión.

El punto de partida de la reflexión de Espada, esparcido en varias entradas del diario, es la definición del contrato que el periodista debería establecer con el lector del periódico. No se trataría de otorgar sentido a la realidad (¿alguien ha dicho que lo tenga?), sino simplemente de «narrar hechos que ayuden a comprender el mundo». La función del periodismo, por tanto, sería la mediación, la de facilitar los argumentos para que uno pueda for-

[1] *La cita pertenece al libro* La ciutat interrompuda. De la contracultura a la Barcelona postolímpica, *Barcelona, La Magrana, 2001; el ensayo, soberbio, no se ha traducido al castellano.*

marse una idea cabal de lo sucedido al módico precio de un euro diario. Un pacto, pues, de confianza que, paradójicamente, está a las antípodas del cotejo que Espada ha realizado durante un año.

De este desfase entre lo que debería ser el periodismo y lo que acaba siendo, surge la tesis principal de *Diarios*: «el periodismo construye, destruyendo, la realidad». El analista de los media, a partir de esta constatación, adoptará también el papel del *moraliste*, hará el trabajo del pulidor de lentes (la expresión la utilizó Azúa a propósito de Sánchez Ferlosio). Y es que esta labor de derribo de lo real redunda, casi siempre, en una intencionada implantación de la ideología de la asepsia y del relativismo siempre parcial (véase la página 77 y el ataque a la blandengue moral posmoderna), y en el tenaz adoctrinamiento en la doxa de la no crítica.

Los mecanismos del periodismo para realizar esta tramposa permuta conforman un variado abanico de estrategias retóricas cuya motivación va de la pereza al afán premeditado de atenuar la verdad de lo sucedido. Es este elemento descriptivo, a mi modo de ver, el mayor acierto de un ensayo higiénico. Ejemplos retóricos de la pereza son el uso de mayestáticos del tipo «Este diario ha podido saber» (refugio para el yo del periodista que elabora la noticia), la cansina repetición de clisés sin cuestionar su sentido, la reproducción ciega de los diálogos o el uso servil del entrecomillado. Cuatro mecanismos inocentes si olvidamos que «la sintaxis es una cuestión moral» y que en una escritura neutra «el pensamiento conserva toda su responsabilidad»[2].

La descripción de los recursos retóricos de la atenuación y de la ocultación de los hechos delatan el potencial mixtificador de cierto periodismo. Así la metáfora y el lenguaje de la denotación valen en tanto que establecen una relación no correlativa con la realidad, con lo connotado. O el silencio y el eufemismo «pieza clave del sistema periodístico» son útiles cuando lo que se pretende es escamotear o maquillar la realidad de lo sucedido.

Una vez que la realidad mediática, construida con los desperdicios de la realidad de los hechos –una realidad rehecha, ficticia por tanto–, ha abdicado de su originaria función mediadora, el periodismo se instituye como el difusor primero de la ideología de lo socialmente correcto. Espada da más ejemplos retóricos para argumentarlo: es el turno de la sinécdoque (si en El Ejido hay actitudes racistas, en España, en Europa y en Occidente también) y de la lectura simbólica

[2] *Roland Barthes,* El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos, *México D. F. / Madrid, Siglo Veintiuno, 1996, p. 79.*

de lo presumiblemente ocurrido. Los análisis concretos del periodismo fotográfico resultan, en este sentido, sumamente reveladores (véanse ahora las páginas 149 a 157 y descubran el engaño).

Siguiendo con la argumentación, Espada emite un diagnóstico técnico: la ficción ha infectado al periodismo y lo ha vacunado contra la verdad. Es una hipótesis más que plausible, pero que desemboca en el punto más controvertido del libro. Me refiero a la consideración negativa de la ficción novelística. Porque es indudable que el relato de la realidad (el periodismo) ha absorbido indebidamente los mecanismos de la ficción (un ejemplo diáfano, citado por Espada, es la biografía del juez Garzón *El hombre que veía amanecer*), pero esta constatación no invalida al género novelístico porque mezcle realidad y ficción. Puedo optar por leer novelas o no, puedo ser un lector no preparado y dejarme engañar por las malas tretas de los novelistas, pero la responsabilidad en el contrato novelístico únicamente recaerá en mí, en el receptor. El ataque a la novela, claro, es dogmático y visceral porque nace de la militancia y, sobre todo, de la convivencia diaria con la mentira y la ausencia de crítica.

«Ha llegado el momento de confesar que la verdad me pone», escribió Espada, tras citar a Joubert, el 2 de septiembre. No es una pose, no estaba mintiendo. El vicio de la verdad puede que le haya perjudicado seriamente la salud y haya atrofiado su sensibilidad para apreciar el arte de Flaubert. Quién sabe. Pero él, por suerte nuestra, desde la integridad, sigue abofeteando a los mediocres. Sigue pensando, como muy pocos, en libertad: no es pacato cuando defiende la exhibición del mal y de la muerte, ni esquiva el bulto cuando escribe sobre la consideración mediática que deben recibir los terroristas «El terrorista es sólo su pistola» y nada más. Con *Diarios* –ganador del Premio Espasa de Ensayo 2002– Arcadi Espada sigue dictando una lección magistral sobre cómo funciona el periodismo y nuestra sociedad.

Jordi Amat

Un Valle en profundidad*

Desde el momento en que la personalidad del artista empezó a tener interés para el público, surgió por parte de los creadores un afán por

* *Manuel Alberca:* Valle-Inclán. La fiebre del estilo, *Espasa, 2002.*

singularizarse. Era y es una estrategia adoptada expresamente que convierte la vida del escritor, del músico, del pintor, en una obra más de su creación (en algunos casos, su mejor obra). Oscar Wilde lo vio y lo vivificó con plena lucidez: «Que hablen de uno es espantoso. Pero hay algo peor: que no hablen». La consecución de la fama exige atravesar los terrenos de la anonimia para instalarse en la zona de lo reconocible, aunque sea a costa de que hablen mal de uno.

La construcción de un yo público cuyos atributos distintivos sean fáciles de identificar ha formado parte de la estrategia promocional de la comunidad de artistas desde hace, como mínimo, tres siglos. A propósito de Voltaire lo advertía Boris Tomashevski (en un breve ensayo titulado «Literatura y biografía», fechado en 1923): «Al mencionarse su nombre, lo más importante que acudía a la mente no eran sus obras. Incluso ahora, cuando la mayoría de sus tragedias y de sus epopeyas están completamente olvidadas, la imagen de Voltaire permanece todavía viva»[1]. En este aspecto, un caso perfectamente homologable al de Voltaire es el de Ramón del Valle-Inclán. Los dos son personajes cuya imagen se ha perpetuado más allá del conocimiento de sus escritos, personajes cuya personalidad y conducta pública son indisociables de la difusión de su leyenda biográfica.

La construcción de la leyenda, la adquisición del rango de personaje, nace «de la exageración [por parte del sujeto] de un rasgo que lo hiperpeculiarice», en palabras de Carlos Castilla del Pino[2]. En el caso de Valle, este rasgo podría ser tanto la manquedad como su barba (la barba «ninivea», adjetivo que usó Ricardo Baroja). Estas dos características del aspecto externo fueron aprovechadas por el autor de la centenaria *Sonata de otoño* para manufacturar su personaje público. Porque Valle sabía de la necesidad de «convertirse en obra él mismo» para consolidar una carrera de escritor, motor primero de toda su vida adulta.

Desde la ponderación en el juicio y mediante el desapasionamiento en el tono, Manuel Alberca ha sabido contar la vida de Valle, encarándose con la leyenda, y la mejor virtud de *Valle-Inclán. La fiebre del estilo* es la capacidad de no dejarse amilanar por ella, no sucumbir a la tentación de las mil y una anécdotas que han conformado el mito (perpetuado tanto por Valle como por sus biógrafos). Las anécdotas aparecen para avalar la interpretación del hombre y no al revés.

[1] *El ensayo puede leerse en la* Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin *(E. Volek ed.), Fundamentos, pp. 177-186.*

[2] *Carlos Castilla del Pino: «La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje» en* Teoría del personaje *(Castilla del Pino ed.), Alianza, 1989, p. 32.*

Un ejemplo. La escena con la que empieza el libro y la posterior reflexión sobre ella son ejemplares en este sentido. Los narradores nos sitúan en el *Café de la Montaña* de Madrid, era el 24 de julio de 1899. Por aquel entonces, a pesar de no ser un autor conocido en exceso, Valle-Inclán ya había publicado *Femeninas* y *Epitalamio*, era conocido de Rubén Darío y *Clarín* le había dedicado dos «paliques». Tenía treinta y dos años, empezaba a instalarse en el mundo de las letras y se permitía pontificar en los cafés. Aquel día de verano el tema de conversación eran los duelos y en otra mesa, escuchándole, estaba el periodista Manuel Bueno, que se permitió discrepar. La discusión terminó en pelea: primero insultos y después botellas y vasos por los aires, y bastonazos. Tres semanas después, a resultas de todo ello, el doctor Manuel Barragán le amputaba el brazo.

Valle casi nunca confesaría la verdad de lo sucedido aquel día en el café y, paralelamente, la pérdida del brazo dispararía su capacidad infinita para la fabulación, como puede advertirse en relatos y entrevistas. Alberca –un crítico bregado en la lectura de autoficciones– cuenta lo sucedido y señala la manipulación literaria que del hecho realizaron el propio Valle y sus biógrafos (concretamente Gómez de la Serna). Pero la clave de esta biografía es el diagnóstico del porqué de la ficcionalización de aquel gesto y de la propia vida: «se escondía detrás de la fábula para no enseñar sus puntos flacos».

«En realidad todo fue un poco más complejo», «nada es sencillo ni lineal en Valle». Las dos son frases que aparecen en el transcurso de la narración y no son, pienso, retórica hueca. El relato en profundidad de una vida exige la distancia aséptica para observar al biografiado, la asunción de la complejidad de actitudes del sujeto y la obligación de evitar las explicaciones simplificadoras y forzadas por la coyuntura. Contar el yo puede ser una quimera y la verdad es que toda biografía tiene mucho de apuesta, de instalación en los lábiles márgenes de la hipótesis, pero «el conocimiento biográfico» (la expresión es de Anna Caballé) que aporta este libro parte de la aceptación del reto de la profundidad.

Esta complejidad en el caso de Valle-Inclán es mayúscula por la escasez de documentación íntima y privada del escritor (¿fueron realmente los celos el motivo de su divorcio?), y por el carácter aconfesional de su producción literaria[3]. El

[3] *En este sentido vale la pena destacar la publicación de dos cartas inéditas en los apéndices y la inclusión de documentación muy poco conocida (como el acta de bautismo de Valle –había aparecido en la revista* Cuadrante– *o fragmentos de* La madeja *de Concha Lagos y las memorias de Josefina Blanco).*

Valle que puede rastrearse y conocerse es, sobre todo, el hombre público. Y es en este punto donde Alberca incide con novedosa valentía. Me refiero concretamente al seguimiento que realiza de la implicación política de Valle-Inclán. Porque mientras el tópico define al escritor gallego como un carlista por estética, este biógrafo no maquilla la filiación ideológica de Valle: «de manera inequívoca, se alineó con el proyecto tradicionalista». Leyendo este libro descubrimos a un militante convencido, a un publicista que apoyó la Causa sin dudarlo y que lucía condecoraciones carlistas en plena II República; en definitiva, Valle consagrado con entusiasmo al proselitismo tradicionalista.

En paralelo a la revisión crítica que del franquismo van realizando obsesivamente los autobiógrafos españoles desde hace bastantes lustros, los biógrafos del presente han emprendido una tendencia revisionista de los nombres mayores de la Edad de Plata. Pienso en el sugestivo Eugenio d'Ors de Cacho Viu, el polémico Ortega de Gregorio Morán o el atrabiliario Baroja de Gil Vera. Menos militante es este *Valle-Inclán. La fiebre del estilo*, pero igual de revelador. Un síntoma más de la normalización de la historia intelectual en nuestro país.

J.A.

América en los libros

Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y ficciones, *Suzanne Jill Levine, traducción del inglés por Elvio E. Gandolfo, Seix Barral, Barcelona, 2002, 417 pp.*

Además de ensayista y profesora en la Universidad de California de Santa Bárbara, Suzanne Jill Levine es la principal traductora al inglés de Manuel Puig, y esta circunstancia le sirve para reivindicar su idoneidad curricular a la hora de afrontar el relato que acá presentamos: la biografía de un escritor en quien se movilizan dos esferas, la proyectada por el cinematógrafo (en suma, un transmisor de mitologías, extrañamente persuasivo y fantasmagórico) y la que ofrece el mundo tangible (las cotidianas cosas, cuya medida no es retórica, y todo cuanto impone su fecha de caducidad al anhelo de ser otro, a la neurosis e incluso a los vaticinios fatalistas). Aunque reducible a este modelo, el volumen suministra a la memoria del personaje las comillas y signos de puntuación que hacen de aquélla un atractivo argumento, a veces casi folletinesco. Al destejerlo y darle forma, la autora puede incluso construir un personaje narrador para dar con sus lectores, a quienes sin duda interesará saber que ella conoció y quiso a Emir Rodríguez Monegal, y que fue éste quien le presentó a Puig en diciembre de 1969, en un restaurante chino de Greenwich Village. Si, al decir de Borges, cada uno se define para siempre en un solo instante de su vida, Levine podría elegir este episodio inicial para entregarnos su perfil más vivo: el de una aplicada estudiante, curiosa y sociable, almorzando en la intimidad con ese hombre que, a través del recuerdo y los archivos, ha de engendrarse como lectura más allá de la muerte. En todo caso, la escritora reinterpreta cuanto observó –las más de las veces mediante la inducción retrospectiva–, convalida sus ficheros y al cabo determina una estructura para ubicar el detalle, sea éste de orden elevado o bien legible como un chisme. Al fin y al cabo, Puig moldeó su narrativa a partir de lo provisorio, y aunque estaba siempre creándose a sí mismo, aquel ser «era más un niño de celuloide que un hombre de letras».

En cuanto a la genealogía, cabe una precisión: la madre (Malé Delledone) acredita cultura y carácter sociable, en contraste con el padre (Baldomero Puig), un tipo extrovertido pero más bien vulgar, y

sobre todo, anhelante de prosperidad financiera.

No es difícil adivinar que la afinidad con Malé predomina en Manuel, aficionado al cine incluso antes de empezar sus estudios en 1936. En opinión de su biógrafa, la pantalla iluminada –una ilusión más genuina que la propia vida– le servía de ventana al mundo y al placer. En el mismo plano, sus estrellas –Eleanor Powell, Claudette Colbert, Greta Garbo, Rita Hayworth, Marlene Dietrich– eran un medio para encarnar la fantasía. Quizá por ello la lectura de *Photoplay* le deparaba mayor felicidad que los manuales universitarios de filosofía, y acaso la misma inclinación le llevó a dominar el inglés, el francés y el italiano, pues los consideró siempre idiomas del cine.

Alcanzadas las páginas estrictamente literarias del libro, el personaje adopta el oficio de novelista –de mayor interés para críticos–, pero sin olvidar que «el único tipo de escritor que Manuel deseaba ser era un guionista exitoso». Así orientado, el dictamen de Levine declara los rasgos circunstanciales de una aparente contradicción: en el cine, Puig se enfrenta a un juego fácil, pasivo y placentero; no así en la escritura, entendida por él como «un testamento activo de amor, una relación en curso, trabajo difícil, a menudo dolorosamente polémico». Otro aviso cabe hacer, y es que tan activa como su cinefilia fue su desdicha. En buena medida, la autora le observa con rasgos de este jaez: la aparente búsqueda de fracaso y las fantasías de postergación terminan por esbozar detalles de paranoia, y al contraer ese hábito, el escritor persigue matices negativos incluso en sus triunfos, el último de los cuales –la distribución en 1985 del filme *El beso de la mujer araña*– ocupa una parte jugosa de esta entrega, acaso la más rica en anécdotas poco divulgadas.

Vargas Llosa. El vicio de escribir, *J. J. Armas Marcelo, Alfaguara, Madrid, 2002, 489 pp.*

En uno de sus fragmentos de género biográfico, sin ocultar un tono testifical, Stendhal alude al hecho de que, según todo el mundo confiesa, el narrador de este tipo de obras debe decir claramente la verdad. Como si la vida demostrase que la objetividad no es un mito –ya se sabe que la autotrascendencia es tentadora–, nuestro escritor indica que lograr ese fin supone tener la fuerza necesaria para llegar a los más menudos detalles, pues tal es el único instrumento para ganarse al lector. Por consiguiente, que el biógrafo deje al auditorio el pronunciamiento de un juicio –siempre ha de haberlo en la manera de practicar la

lectura– viene a ser un buen medio a la hora de encontrar interlocutores adecuados para un determinado personaje. Lo cual, en un sentido más general, parece reforzar un aserto de Alfonso Reyes; y es que de todo gran hombre queda un saldo superior a la suma de sus días. La idea, aun en su periferia más accesible, muestra su oportunidad si la aplicamos al libro que Armas Marcelo dedica a las múltiples vidas de Mario Vargas Llosa. Impreso por Temas de Hoy en 1991 y ahora revisado bajo el sello de Alfaguara con el aporte de un capítulo de actualizaciones, el volumen es de los que despliega el análisis sin confinarlo a lo estrictamente cronológico.

A primera vista, se comprende el panorama de líneas que moviliza el responsable de la obra. En vez de componer un cuadro de altar, lleno de menudencias admirativas, ha optado por un retrato íntimo, de color bien empastado y pureza de contornos. Hago notar que la medida resulta cuando menos curiosa, pues las circunstancias favorecían otro tipo de galas, bien fuese por gusto o por devoción. Aún más si se tiene en cuenta la amistad que une al autor con quien es objeto de su diseño: un narrador en cuya trayectoria se aglutinan la actividad política, los giros de la celebridad, el eco de antiguas pasiones, una voluntad recalcitrante y un anecdotario en perpetua oscilación, con personajes y eventos específicos.

Vargas Llosa, para su relator, siente como un *indio londinense*: un mestizo peruano que quiso ser avatar de Flaubert, celebrando de paso a Balzac. Tomado a la letra, el biógrafo nos lo presenta como el narrador y ensayista que adquirió prestigio en los intervalos del *boom*, y que asimismo pudo desarrollar un discurso ético y político asimilable al enfatizado en su época por Víctor Hugo. Por lo demás, no hay duda de que, a modo de sondeo elogioso, las últimas líneas sirven para dar la medida de esta edición, cuyo protagonista recorre sus páginas con una cambiante identidad ideológica y un prodigioso fervor literario. Visto desde dicha perspectiva, es probable que no nos hallemos ante el álbum oficial del escritor, pero una cosa es cierta: Armas Marcelo ha sabido dar con un sentido que unifica favorablemente la multiplicidad del personaje, sobre todo cuando el afecto por éste le permite matizar claroscuros e incluso extraer sentido de alguna incandescencia.

Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana, *Daniel Mesa Gancedo, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, 401 pp.*

A los ojos de Douglas R. Hofstadter, el matemático Alan Mathi-

son Turing fue uno de los principales defensores de la Inteligencia Artificial. Dato curioso: el sabio era un lector devoto de *Los Papeles Póstumos del Club Pickwick*, pero desdeñaba la poesía, a excepción de los sonetos de Shakespeare. Partiendo de esa preferencia libresca, no es casual que Hofstadter interprete el artículo más famoso de Turing –«Computing Machinery and Intelligence» (*Mind*, 1950)– a partir de su muy literaria frase inaugural: «Me propongo considerar la pregunta ¿Las máquinas pueden pensar?» Piénsese en la carga de esta implicación: en las censuras que rompen la línea biogenética, a expensas de cuantos creadores –incluyamos a los literatos– lleguen a descubrir las elementales exigencias de la vida y confieran ese don a la materia inanimada. Como parte activa del ensueño, Turing ilusiona al curioso haciéndole creer en mecanismos inteligentes, para cuya homologación idea un protocolo, por cierto aún vigente. A su vera, bajo una luz de simpatía, los autores de ficción continúan ensayando el desencadenamiento extremo y aun frívolo del tópico –*vanitas mundi*–, y lo festejan en la completa certidumbre de su venidera realización. De hecho, raras veces un asunto ha sido tan volcado al futuro.

Sin palpar los desatinos más gratos de la ficción científica, Daniel Mesa se pregunta en su excelente estudio por la dimensión de los homínidos artificiales en varias narraciones hispanoamericanas. Tipificados en una variopinta categoría literaria, se congregan en sus páginas reproducciones escultóricas de la figura humana, muñecas y muñecos, maniquíes, autómatas, androides, andrógenas y fantasmas artificiales. Como es fácil de ver, tales criaturas sueñan con un rasgo de humanidad desde la vitrina de una *Wunderkammer*, si bien desprovista de espejos, astrolabios, gemas o reptiles en formol. La cosa se presta al deleite especulativo, y por ello el autor no vacila en explicar de dónde proviene el orden de los anaqueles: «Si para Macedonio Fernández la novela podía ser un *Museo*, la lectura de determinadas novelas puede organizarse como una *cámara de maravillas*». Por esta vía, las analogías entre la formación de la criatura artificial y la elaboración del texto literario surgen a cada trecho, y la lógica narrativa reitera los criterios de la génesis por medios químicos o fabulosos. De ahí que una narración como *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández, pueda supeditarse a las fuerzas de un bucle perpetuo, dado que «la réplica de criaturas implica una reproducción de todos los discursos y también del discurso que las dice». Pero sobre esta sugerencia prevalece otro motivo para visitar las páginas de este ensayo: calar hondo en la entraña de lo humano, según se acentúa el desafío filosófi-

co y cognoscitivo de todas esas soluciones mecánicas a las cuales Gian Paolo Ceserani denominó falsos Adanes.

Sucesivos escolios a un texto implícito, *Nicolás Gómez Dávila, Ediciones Áltera, Barcelona, 2002, 157 pp.*

En su opción a favor de lo breve, máximas, sentencias y aforismos no comportan inevitablemente un relámpago de ingenio, aunque ello sea necesariamente preferible. Méritos o deméritos al margen, la historia de la literatura es rica en aforismos y un poco menos rica en paradojas. Así lo dice Humberto Eco, quien a propósito de estas últimas destaca su difícil ejecución. De otro lado, a un nivel más funcional, el escritor que reivindica como su derecho este planteo conciso y unitario, pone a prueba una de las taxonomías del semiólogo piamontés, muy útil para distinguir al autor de súbitas paradojas del más moderado colector de *bon mots*. Como queda de manifiesto en la entrega que motiva estas líneas, el colombiano Nicolás Gómez Dávila (1913-1994) es un soberbio ejemplo de ambas opciones, pues en su muestrario abundan las ocurrencias felices, que a veces no pasan de ingeniosidades, y tampoco escasean los efectos de claridad racional, impregnados en el mismo plano de escepticismo y desilusión.

En parte a causa del impulso pesimista con el que a menudo despliega dichos resortes, la lectura de este volumen final de sus *escolios* inspira el fatalismo de especie más dilatada. He aquí una máxima que lo prueba: «Cuando termine su 'ascenso', la humanidad encontrará al tedio esperándola sentado en la más alta cima». Pero el escritor nos dice algo más. Incluso cabría pensar que describe una esperanza sin garantías: la de quien ha tenido experiencia de la pérdida y conoce el valor de aquellas causas de difícil o imposible coronamiento. Porque, según viene a decir, «el derrotado no debe consolarse con las posibles retaliaciones de la historia, sino con la nuda excelencia de su causa».

En su caso, tan dolorosa extrañeza frente a las vanidades y los triunfos se eleva a la altura del desdén. O dicho en forma activa: la historia, con frecuencia tan decepcionante, le enseña a no creer en el progreso ni en ascensos que confinan con la felicidad. «La mayoría de las civilizaciones –afirma– no han legado más que un estrato de detritos entre dos estratos de cenizas». Y así, desde esta pose radical, Gómez Dávila ni siquiera confía en fórmulas de consenso político. «Cambiar un gobierno democrático por otro

gobierno democrático se reduce a cambiar los beneficiarios del saqueo», llega a escribir. Con lo cual nos transfiere a la única clase de identidad social que le parece defendible, a saber: la del ilustrado solemne, exigente y tradicionalista, en absoluta contradicción con la *progresía* que él identifica con métodos como el marxismo y el psicoanálisis, a los cuales llama «cepos de la inteligencia moderna». A pesar del carácter absoluto e incluso antimoderno que tienen sus proposiciones –rechaza el maquinismo y le parece subalterno el plan científico–, en los matices de esta postura se verifican con rítmica alternancia la defensa de un pensamiento fuerte, las formalidades de la lógica, y por otra parte, una sustancia espiritual de vieja estirpe que deviene en ostentación de religiosidad. El despliegue sobre este estadio, siguiendo sus propias normas, toma cuerpo en una especie de privilegio elitista: aspira hacia lo alto y añade a su vida la esencia propia del clasicismo. Elevado así en contraposición a la vulgaridad, el escritor afirma lo siguiente: «Espíritu romántico y forma clásica: la obra que más se aproxima a esa fórmula, en cualquier arte, es el hecho que más me seduce». No es mal programa estético para quien considera que el idóneo interlocutor de un solitario como él, bien podría ser el pasado entero.

Volviendo la mirada, *César Leante, Editorial Pliegos, Madrid, 2002, 198 pp.*

Por la vía del recuerdo, el cubano César Leante (Matanzas, 1928) tiene motivos para explicar las motivaciones de su biografía. El tipo de movimiento al cual se vinculó –la Revolución, majestuosa y triunfal– le proporcionó, entre otras responsabilidades, la jefatura de los Servicios Especiales de la agencia Prensa Latina, una agregaduría cultural en París y la secretaría de relaciones exteriores de la UNEAC. Aunque balanceándose sobre un abismo geoestratégico, nada hubo tan ilusionante en sus inicios como esa difusión del nuevo orden isleño. Y sin embargo, a la hora de la verdad, resulta difícil imaginar cuál fue el grado de frustración que a muchos debió de inspirar el envilecimiento del régimen, sobre todo cuando Castro hizo hueco al estalinismo, y su débil línea democrática, cubierta de falsos oropeles, se acabó quebrando con violencia. Tal es el aspecto que aún presenta su Gobierno, cuyas posibilidades futuras, una vez concluida la Guerra Fría, responden tan sólo a una morosa y ciega decadencia.

Con sus más previsibles tensiones, esta evolución que acabamos de indicar era el núcleo temático de *Revive, Historia. Anatomía del castrismo* (Biblioteca Nueva, 1999), la autobiografía política de Leante. En ella, el escritor fijaba por escrito los

estados de ánimo con que se aproximó al vértigo revolucionario, primero desde el romanticismo, y más tarde con discrepancias fundamentales que justificaron el exilio. Este ademán suyo no es simple, ni mucho menos, pero cabe reducir los motivos que entonces adujo a una sola expresión: «En Cuba –nos dice– hay dos prisiones: la de barrotes de hierro que en algún momento albergaron hasta quince mil presos de conciencia, y la grande, aparentemente sin barrotes, que es la nación entera».

Esta segunda entrega de sus memorias comienza tan pronto como se encara con el destierro. Abarca siete años de su vida en España, y en un sentido fácil de advertir, la desventura que cuenta con fervor reminiscente va esta vez más allá de la disidencia política o el extrañamiento cultural. Hablando en conjunto, se verifica en el memorialista un desgarro todavía mayor, pues asistimos a la lucha de César Leante por liberar a sus seres queridos, rehenes del castrismo desde que él pidiera asilo en 1981. Aquí es notorio un solo nivel de necesidad sentimental. De hecho, sustraída a todo prejuicio, esa experiencia posee valores perdurables: no es ya la senda del hombre crítico, suspendido entre ruptura y memoria, para quien prevalece el afán de corroer las simpatías que aún inspira –en virtud de una voluntaria simplificación– la dictadura cubana. Se trata en todo caso de otro vértice: la urgencia de abatir los obstáculos para un reencuentro familiar. A decir verdad, al conocer esta reminiscencia, tenemos la sensación de hallar un impulso vital muy esperanzado, resolutivo, dispuesto a sostenerse en la claridad de lo individual. En esto se basa sin duda el triunfo del espíritu sobre las angosturas de la historia.

Leer imágenes, *Alberto Manguel, Alianza Editorial, Madrid, 2002, 378 pp.*

En libros anteriores, Manguel recogía el contenido personal, las inclinaciones de leyente y ciudadano que, desde otro plano, también convoca el volumen que acá glosamos. La singularidad de este último se basa precisamente en el hecho de que su autor deja a un lado la lectura de palabras, núcleo de sus entregas más celebradas, y reanuda esa actividad en clave icónica, descubriendo el relato entretejido de forma llana o furtiva en toda suerte de obras de arte. Fiel a su estilo, el tratadista argentino-canadiense diseña un análisis legible, placentero y con frecuencia jovial, aunque plasmado en términos de edificante profundidad.

Manguel, que no vacila en explicar sus propensiones, a menudo

prefiere pensar en los cuadros como experiencias cognitivas, porque nos revelan el mundo o, en tanto en cuanto abrazan esa totalidad, nos revelan *ante* el mundo. A su modo de ver, cuando desciframos imágenes, añadimos a éstas la temporalidad que es propia del universo narrativo. Aún más: lo que tan gozosamente observamos es el cuadro traducido a nuestra peculiar experiencia, y en esta dirección, sólo nos es posible ver aquello para lo cual contamos con un acervo previo de imágenes identificables, de igual modo que sólo nos cabe leer textos en un idioma cuyo repertorio sintáctico, léxico y gramatical manejamos.

Bajo esta evidencia, el título de la entrega asume el valor de un programa multidimensional, con su pauta, sus voluptuosidades y aun cierta dosis de interpretaciones excedentes. Considerados así sus rasgos, se entiende que adopte una retórica subsidiaria de la crítica y además movilice la herencia de los estudios históricos y aun literarios. Sintetizando: con la curiosidad en la mira, el lector idealizado en estas páginas requiere principios de calidad, busca inminentes significados en el arte, y al cabo percibe el potencial de la imagen como relato, ausencia, acertijo, testigo, comprensión, pesadilla, reflejo, violencia, subversión, filosofía, memoria o teatro. Porque al final, pese a recorrer distintos pasadizos, el visitante de esta exposición llega a un punto de convergencia, y es que, al decir del autor, la imagen artística existe entre percepciones; esto es: entre lo imaginado por el creador y su ejecución sobre la tela; entre aquello que rememoramos y lo que aprendemos; entre el vocabulario común y uno más profundo y privado.

Art happens, según dijo Whistler, y recapitulando sobre lo dicho, a veces pareciera que también el mismo arte revela una esencia metafísica, capaz de involucrar la inefable composición interna del discurso humano, su calor mágico y sus mitos emergentes. «Vivimos con la ilusión de ser gente de acción –escribe Manguel–; más sabio sería considerarnos, como aconseja la filosofía *samkhya* del brahmannismo, espectadores de un perpetuo despliegue de imágenes».

Guzmán Urrero Peña

Los libros en Europa

El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas, *Emeterio Díez Puertas, Laertes, Barcelona, 2002, 343 pp.*

De acuerdo con los trazos dominantes en la más reciente historiografía audiovisual, Díez Puertas elabora un eficacísimo perfil de la política que el franquismo aplicó al cinematógrafo. Lejos de esquematismos y de murmullos partidistas, el autor rinde aquí homenaje a las virtudes del buen historiador, y se acerca a la materia comentada con admirable rigor y una no menos admirable base documental. Por lo demás, a partir de tan elocuente gama de referencias es fácil remontarse a un periodo sombrío de la vida española, lo bastante extenso como para perpetuar su influjo y reservar alguna que otra herencia. De hecho, muy difícilmente podríamos estudiar la sintomatología actual de nuestro cine sin tener en cuenta las inercias que éste fue registrando a lo largo de casi medio siglo. Claro que, para que esto adquiera su sentido específico, hay que descender al detalle, y el responsable de este ensayo, acostumbrado a tales tonos, concibe el plan de su obra sin superlativos. Antes bien, prefiere aproximarse a los intersticios menos desgastados del relato histórico, participando del testimonio individual, propio de una fabulación novelesca, y pidiendo en préstamo inventarios reveladores, útiles para precisar el sustrato del cual se nutre cada episodio.

Según queda de manifiesto en la introducción y en el capítulo de conclusiones, se encabalgan en este análisis cuatro lecturas complementarias. En primer lugar, afirma Díez Puertas que el nuevo régimen propició una estructura autárquica, con el fin de privilegiar a los empresarios y trabajadores de la industria cinematográfica.

Asimismo, aplicó un sistema censor totalitario, cuyos mecanismos servían para extirpar todos aquellos temas contrarios al llamado *espíritu nacional*. En este marco represor, incluye el autor la violencia física y la depuración, descritas en el marco de la guerra y la postguerra. Y para finalizar, evalúa en qué medida las películas políticas y parapolíticas –una estirpe sin duda embarazosa– fueron instrumentales a la hora de construir una imagen idónea de las raíces e ideario franquistas.

En realidad, toda esta trama viene a resumir las aspiraciones del volumen, en cuyo detalle residen los efectos de esa cambiante voluntad que guió a la cinematografía de

la dictadura, tanto en su margen industrial como en su repecho puramente creativo. Todos los rigores aplicados a nuestra mercancía fílmica se exteriorizan aquí en un sumario al final del cual cuestiones como la organización de la censura o la aplicación de la propaganda determinan el ingreso de muchos creadores en una secuencia de pesaroso enunciado. No obstante, por una deriva transversal, sorprende y es de admirar que, a pesar de tantas reglas y prohibiciones, la mayoría de las mejores películas del cine español llegaran al público durante dicho periodo.

El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos, *Emilio C. García Fernández, Ariel, Barcelona, 2002, 364 pp.*

A la hora de medir el fluctuante calibre del mercado audiovisual, los exegetas del cine español suelen reiterar tópicos no siempre fundamentados. Aunque a fuerza de repetirse puedan probar su resistencia, esos clichés son perecederos y constituyen, por decirlo así, una maniobra a corto plazo. Sin llegar a los altos vuelos de la ciencia económica, no es casual que últimamente, forzados por los balances y la estadística, abunden los comentarios sobre el desenfoque industrial de nuestra cinematografía, cada vez más alejada de su público, y no precisamente por causas como el dominio de las multinacionales en el sector de la exhibición, la magra publicidad o la persistencia del doblaje. Aunque principales, esas trabas no debieran ocultar un ingrediente clave de esta crisis: el paulatino sentido de precariedad alentado por los propios cineastas. Ya en otros de sus trabajos, Emilio C. García Fernández se ha encargado de estimular con equilibrio intelectual y rango académico los estudios en esta dirección. Puede decirse, por lo tanto, que dicho analista figura entre quienes descartan los lugares comunes, admiten la aplicación de métodos específicos y razonan los verdaderos porqués de semejante declive.

Recapitulemos con brevedad. Cuando entre el 14 y el 19 de mayo de 1955 se organizaron las Primeras Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, Juan Antonio Bardem definió el cine español como políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente exiguo.

Paradojas de la crítica: el diagnóstico, hoy lamentado por autores como Berlanga, predispuso el paulatino desmontaje de una industria hasta entonces dedicada al simple entretenimiento, acaso banal pero

siempre respaldado en la taquilla. Por desgracia, el *cine de autor* con sello español fue luego ignorado por mercados como el latinoamericano, fundamental en la expansión del negocio fílmico durante el franquismo. Y a este mal debe añadirse otro: ya en tiempo de libertades, sin censuras o interdictos, las enmiendas en la legislación del ramo dispensaron un modelo de cinematografía subvencionada, sin apenas espacio para los productores autónomos. Con mayor certidumbre en el análisis, aunque quizá demasiado tarde, los realizadores locales han empezado a comprender que el público que hoy acude a las salas es adolescente en su mayoría, y por tanto prefiere el escapismo a la introversión, mejor o peor explicada. Pese a ello, desde su humildad financiera, cinematografías como la argentina siguen demostrando que la imaginación y el talento son un buen contraveneno para superar dolencias como ésta que aflige al sector en España.

Al paso de sus lecturas, y para compensar la debilidad de ciertos lemas –el *boom* del cine español, el empuje de los nuevos realizadores–, García Fernández viene acumulando desde hace años una consistente y provechosa bibliografía en torno a los perfiles industriales y socioeconómicos del cine peninsular. Aunque en ocasiones las monografías de esta naturaleza sean postergadas por aquellos estudiosos que prefieren el análisis puramente especulativo, lo cierto es que tratados como el que acá presentamos perfilan una evolución económica e infraestructural imprescindible para soslayar perjuicios, equívocos o valoraciones apresuradas. Recurriendo siempre a fuentes primarias, el investigador ejecuta un sondeo en profundidad de tres sectores –la producción, la distribución y la exhibición–, a través de los cuales viene a demostrar el afianzamiento del medio durante el primer tercio del siglo XX. Con esta apasionante reserva de datos e historias privadas, la entrega resume esa energía empresarial que, según queda de manifiesto en otros escritos del mismo historiador, fue mitigándose con los años, hasta acabar por disociarse de su propia clientela.

Guzmán Urrero Peña

Casadas, monjas, rameras y brujas. La olvidada Historia de la Mujer Española en el Renacimiento, *Manuel Fernández Álvarez, Espasa Calpe, Madrid, 2002, 346 pp.*

¿Qué entendemos por Renacimiento? Como Huizinga, el profesor Fernández Álvarez entiende que

se trata de una fase cultural anunciadora de los tiempos modernos, reverenciadora de los antiguos y mucho más vinculada a los medievales de lo que sus protagonistas podían creer o admitir. Es una etapa en la historia de la cultura occidental, que alcanza su mayor florecimiento en las tierras de Italia y que se despliega por Europa entre principios del siglo XV y mediados del XVI, es decir, que todavía falta más de un siglo para que Descartes proclame que no admite más autoridad que la razón. En este hecho se basa el mencionado Huizinga para hablar del Renacimiento como un periodo de transición.

¿Y cómo se vive en España esta importante etapa? «El Renacimiento español –dice el autor del libro que comentamos– es semejante a uno de esos momentos cuyo porte exterior se acoge a las nuevas fórmulas artísticas, mientras que su fábrica interna sigue fiel al magisterio del gótico». El tipo humano paradigmático no lo constituye ni el humanista ni el hombre de empresa, sino el «noble» en cualquiera de sus grados, y por ende, el guerrero, y en cierto sentido, el asceta. Y tras este planteamiento inicial llegamos a la pregunta cuya respuesta constituirá el meollo del presente trabajo: ¿qué papel jugó la mujer española en el Quinientos? Lo primero que salta a la vista es que nos encontramos ante un personaje olvidado hasta hace bien poco por los libros de Historia.

Esta nueva obra de Manuel Fernández Álvarez trata de fijar, en primer lugar, cuál fue la valoración que aquella sociedad hizo de la mujer, tanto en la Corte como en la vida cotidiana de las ciudades, para estudiar después los modelos más frecuentes: los más honorables, como la mujer casada y como la monja; pero también aquellos otros que rozaban o caían ya en el mundo de los marginados: la madre soltera, la criada, la conversa, la morisca, la gitana y la esclava, sin olvidar los sectores malditos, como la ramera y la bruja.

Al comenzar el siglo XVI España se encuentra en la época del gran despliegue del Imperio, con un magnífico arranque político y con el consiguiente dominio de tierras y mares. ¿Tienen estos importantes hechos un reflejo, un eco, una huella en el sector femenino de aquella sociedad? ¿No necesita acaso aquel Imperio de todas sus fuerzas incluidas las que le puede proporcionar la mujer? Eso, al menos en la cumbre, es una realidad. Incorporada al poder, en razón de su alto linaje, la veremos entonces colaborar notablemente y con verdadera eficacia. La emperatriz Isabel, la reina Isabel de Valois, Juana de Austria, Germana de Foix, María de Hungría o Margarita de Parma son claros ejemplos. Es la cuna lo que les ha facilitado ese acceso al poder, por otra parte casi siempre en manos de los hombres. Y a esta lista habría

que añadir, otra en número algo mayor, la de las damas, que dan colorido a las Cortes de Carlos V y de Felipe II. Sin embargo, en el ámbito de la Iglesia, tan importante en aquellos tiempos, sólo una figura: santa Teresa de Jesús. Pero, todo ello sumado, apenas nada. Una insignificancia de cara a la totalidad del país. En el resto de la sociedad, en especial la urbana, la mujer carece de protagonismo fuera del hogar; en el hogar sí, allí está en sus dominios.

Destacan por lo tanto, dos valoraciones distintas, porque hay dos varas de medir también distintas: frente a las grandes señoras de la Corte, las mujeres sencillas de la vida corriente; frente a la rendida admiración, el brutal desprecio. La dama era idealizada y el resto de las féminas sólo contaba con dos destinos honorables: el de casada, o bien el de aquel otro matrimonio, el amor a lo divino, la monja. Fuera de eso no quedaban más que migajas: las solteras se convertían en solteronas, si no es que perdían su virginidad y paraban en unas perdidas: eran las madres solteras que, ya infamadas, frecuentemente acababan en rameras.

Al referirse a las marginadas, Fernández Álvarez destaca que la primera marginación que sufre la mujer en el Renacimiento no es privativa de aquella época; arranca de los tiempos más antiguos y ha llegado hasta nuestros días. Se trata de la marginación en el mundo del trabajo. Por supuesto, eso no afecta a la cumbre, a la alta nobleza, cuya relación con el trabajo era como una afrenta. Pero sí a los sectores medio y bajo de aquella sociedad. De entrada, la mujer no tenía acceso a los centros de enseñanza. Esto es, el mundo oficial de la cultura, para el hombre, destinado a él desde pequeño; el de las tareas de la casa y otras menores, para la mujer, desde que es niña. Lo que quedaba, por tanto, para la que tenía que trabajar eran las migajas, los humildes empleos que apenas daban para comer: hilanderas, botoneras, lavanderas, cereras, costureras... Para las que no conocían oficio alguno había una salida: servir de criadas.

Tras muchas lecturas y reflexiones sobre la época, el autor de *La Olvidada Historia de la Mujer Española en el Renacimiento*, ha querido sacar a la fémina hispana de la sombra y del olvido, y con un estilo claro y sencillo, nos la muestra en su vivir cotidiano, en los distintos papeles que le había tocado asumir, lo mismo los más honorables, como en aquellos otros más oscuros y dudosos, que bordean el desprecio social o funcionan al margen de toda ley. Así van desfilando en la obra las marginadas por la pobreza, por la raza, por el oficio o profesión.

«Estamos ante una etapa de nuestro ayer –concluye Fernández

Álvarez–, que debería ser mejor conocida, porque a la postre la mujer fue, y es, una de las grandes protagonistas de nuestra historia, incluso desde las mismas sombras en que entonces le tocó vivir».

En otros tiempos, humillada, oscurecida y denostada. Hoy, luchadora infatigable y, en el mejor de los casos, dignamente valorada.

De Gutemberg a Internet, *Asa Briggs y Peter Burke, Taurus, 432 pp.*

Esta historia social de los medios de comunicación se centra en los cambios que se han producido en los mismos. En la presentación de tales cambios intentará evitar dos peligros: la afirmación de que todo ha ido a peor y la suposición de que ha habido progreso continuo. La tesis es que debe rechazarse la implicación de que las tendencias se han movido en una sola dirección.

Asa Briggs, *provost* del Worcester College, en Oxford, y Peter Burke, catedrático de Historia Cultural en la Universidad de Cambridge, contemplan la historia de los diferentes medios de comunicación en Occidente, desde la invención de la imprenta a Internet. Analizan cada uno de los elementos que acabaron convirtiéndose en los que llamamos «medios de comunicación» y discuten, entre otras cosas, la continua importancia de la comunicación oral y escrita, la extensión de la imprenta, la relación entre transporte físico y comunicación social, y el desarrollo de los medios de comunicación electrónicos. Terminan con un balance de las convergencias asociadas con las tecnologías de la comunicación digital, la extensión de Internet y el fenómeno de la globalización.

Briggs y Burke no se muestran ni apocalípticos ni integrados –siguiendo los clásicos términos de Humberto Eco–, rechazan el determinismo tecnológico y sostienen que «las intenciones, estrategias y tácticas inmediatas de los comunicadores necesitan estar en todo momento relacionadas con el contexto en el cual operan».

Del desarrollo de la imprenta, los autores del libro que comentamos destacan que no fue menos espectacular que el de Internet en nuestros días. Aunque tampoco dentro de la Europa occidental se libró ésta de cierta oposición. Desde los escribas que veían amenazado su trabajo a los clérigos y los gobernantes que miraban con alarma las posibilidades de emancipación implícitas en el acceso a la cultura que facilitaba el nuevo invento. Pero a pesar de que el número de libros era cada vez mayor, la vieja comunicación oral se mantuvo en

los púlpitos de las iglesias, en las conferencias, debates y disputas de la universidad, en las baladas que se cantaban en la calle e incluso en los rumores. Y no sólo eso, sino que durante los siglos XVI, XVII y XVIII se desarrollaron las instituciones que estructuraron la comunicación oral: las academias, los salones, las sociedades científicas, los clubes y los cafés. El papel de los cafés fue tan importante, que llegaron a especializarse según el tipo de clientes y de temas de discusión: científicos, seguros, artísticos, ilustrados, antirreligiosos, etc.

Briggs y Burke nos recuerdan que en los inicios de la Europa moderna se dan casos muy claros de comunicación multimediática que «combinaban –dicen– mensajes verbales y no verbales, musicales y visuales», como los rituales (de las procesiones a las ejecuciones públicas), los espectáculos, las piezas teatrales, el ballet y la ópera.

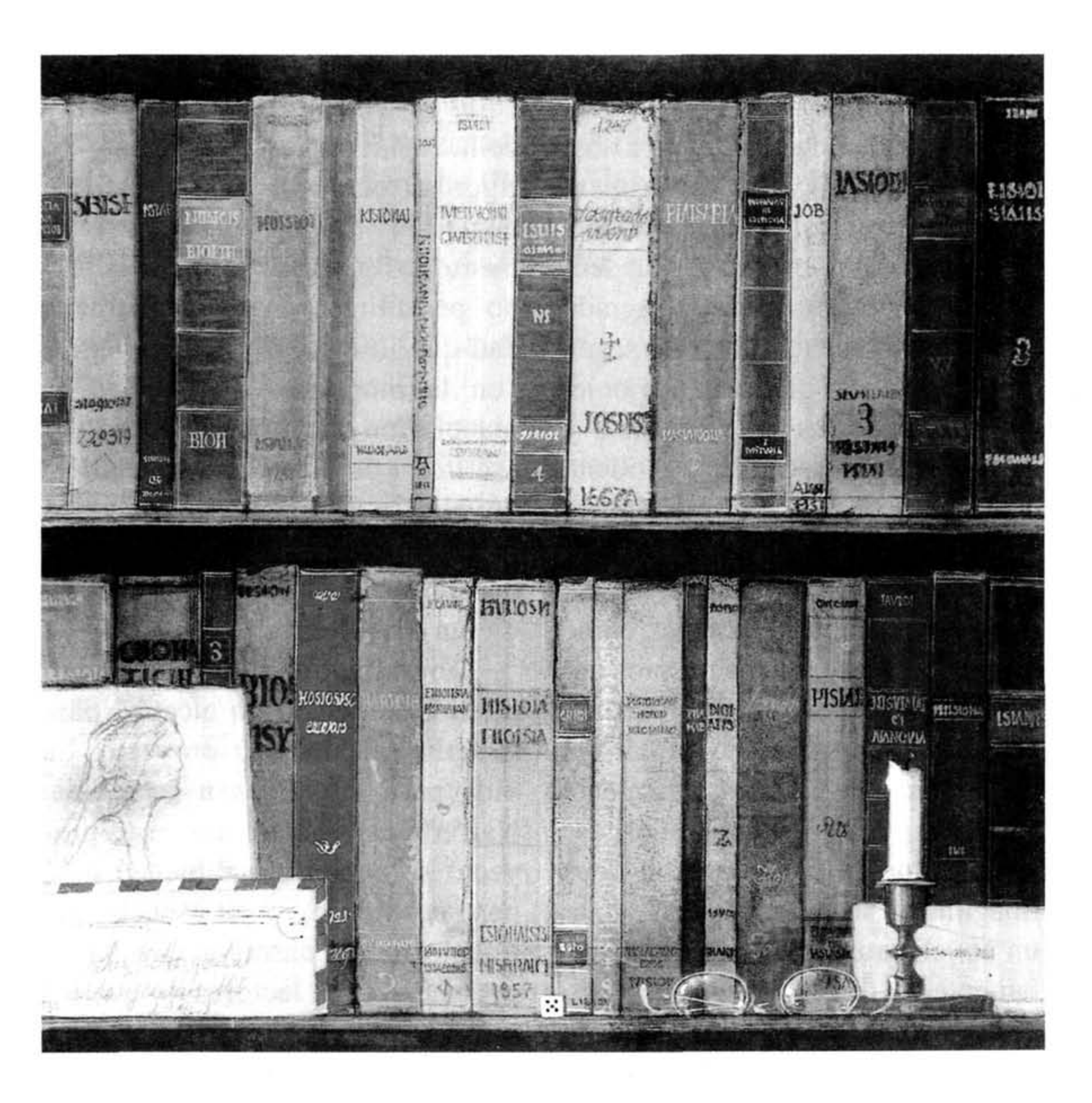
En esta historia social de los medios de comunicación tiene especial relieve la llamada revolución de los medios del siglo XX, que estuvo preparada por nuevos artilugios, que son analizados con detalle: el ferrocarril, la telegrafía, el teléfono, el cine, las bicicletas y los automóviles. También se apunta como algo muy importante la forma en que la industrialización viene a alterar los tres elementos tradicionales de los medios de comunicación (información, educación y entretenimiento). Exigió mayor fiabilidad a la información, amplió el acceso público a la educación y ofreció mayores oportunidades de entretenimiento.

Después de dar un riguroso repaso al papel de la prensa, la radio y la televisión, el presente trabajo aborda la era Internet, y en ella resalta cómo han sido las nuevas empresas, «más innovadoras, de estructura más informal, más de abajo a arriba y menos jerárquicas que las ya establecidas», las que abrieron el camino del desarrollo informático. ¿Y qué decir del ciberespacio? Se insiste en que la televisión, los vídeos, las cámaras-proyectores de vídeo, los video-juegos y los ordenadores personales, todos ellos constituyen un sistema electrónico envolvente cuyas diversas formas entran en «interfaz» para constituir un mundo alternativo y absoluto que incorpora de modo único al espectador-usuario a «un estado espacialmente descentrado, débilmente temporalizado y casi desmaterializado». No cabe duda de que se hace necesaria una retroalimentación constante entre el yo y el espacio. Briggs y Burke nos dicen que esa necesidad no es nueva ni se asocia exclusivamente al viaje ciberespacial, y que este libro está pensado para estimularla en todos los medios. «La retroalimentación es constante en todas las formas de comunicación –señalan–, como lo es entre el presente y el pasado».

Estos dos destacados historiadores sociales y culturales constatan que antes de los viajes en el ciberespacio los lectores y los oyentes no eran pasivos al contemplar cuadros y esculturas. También comprueban que el libro, los conciertos en vivo y las galerías de arte han sobrevivido a las predicciones de decadencia o muerte.

De Gutemberg a Internet es un interesante ensayo histórico y un importante libro de referencia para una amplia variedad de lectores.

Isabel de Armas



Luis Marsans: *Libros*

El fondo de la maleta

Biografías

Escribió José Ortega y Gasset en 1932, prologando una edición de sus obras: «Toda vida es secreto y jeroglífico. De aquí que la biografía sea siempre un albur de la intuición. No hay método seguro para acertar con la clave arcana de una existencia ajena». Tal vez no exista mejor lema para el trabajo de cualquier biógrafo.

En la actualidad se tiende a sostener que la biografía es un texto científico, como si el objeto tratado, esa vida arcana escrita en un lenguaje secreto por íntimo y sagrado por intangible, fuera estable, según exige la ciencia que sean sus objetos. Cargando las tintas: estable y abstracto, cual ha de ser todo objeto científico.

Muy por el contrario, la vida del biografiado ni es estable ni abstracta. Es variable y concreta, como todo el pasado. Con los mismos documentos, diversos biógrafos pueden hacer distintas biografías del mismo personaje, todas igualmente válidas.

El autor de una biografía debe imaginar a su personaje tal como un novelista imagina al suyo. Ciertamente, ha de ajustarse a los documentos pero, dado que no se puede documentar, minuto a minuto, la vida de nadie, ni existe documento sin la lectura que de él se haga, hace falta un ingrediente de imaginación crítica para ordenar, seleccionar y descifrar lo que se dará como base documental de una biografía. De lo contrario, el texto no será biográfico, sino un archivo más o menos clasificado de recaudos documentales.

El novelista ha de ser, en contra de las epidérmicas apariencias, tan riguroso como el biógrafo en su cometido. Debe seguir estrictamente los pasos de su personaje y no permitirse ninguna arbitrariedad que lo malogre. La diferencia con la biografía es que ésta se maneja con documentos externos y escritos por terceros, en tanto la novela se vale de documentos internos e imaginarios, a los que se debe tanto respeto como si provinieran del exterior.

Biografiar no es reconstruir una vida. El lenguaje no alcanza para cumplir este utópico proyecto. La vida pasa y pierde su presencia. Narrarla es reinventarla. Este proyecto se puede hacer bien o mal, pero no difiere, en su esencia, del trabajo de un narrador que ha de persuadir a sus lectores de que los personajes han existido alguna vez, en el tiempo de la fábula, y siguen existiendo.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino (Madrid).
JORDI AMAT: Crítico literario español (Barcelona).
ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
LUIS MARÍA CIFUENTES PÉREZ: Catedrático de filosofía español (Madrid).
MARIA CHIARA DARGENIO: Crítica literaria italiana (Nápoles).
LUIS ESTEPA: Crítico literario español (Madrid).
LUIS FERNÁNDEZ MORENO: Profesor de filosofía español (Universidad Complutense, Madrid).
FERNANDO GIOBELLINA BRUMANA: Antropólogo español (Cádiz).
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París).
PHILIPPE JACCOTTET: Escritor francés (Grignan, Francia).
CARLOS JAVIER MORALES: Crítico y ensayista español (Madrid).
RAFAEL NARBONA: Crítico literario y ensayista español (Madrid).
DIEGO NÚÑEZ: Crítico y ensayista español (Madrid).
JULIO ORTEGA: Escritor peruano (Brown University, Providence).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
ANDRÉS RIVADULLA: Profesor de filosofía español (Universidad Complutense, Madrid).
ANA RODRÍGUEZ FISCHER: Crítica literaria y ensayista española (Universidad Central de Barcelona).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
AGUSTÍN SÁNCHEZ ANDRÉS: Historiador español (Universidad de Morelia, México).
JOSÉ SEGOVIA: Catedrático de filosofía español (Madrid).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).

Boletín de la INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

N.º 44

Adolfo Sotelo Vázquez • Juan Manuel Díaz de Guereñu • Martín Rodríguez-Gaona
Marilar Aleixandre • Capi Corrales • Mar Vilar • Juan Velarde
Carlos Thiebaut • Juan Marichal • Vicenta Cortés
Alfredo Rodríguez Quiroga • Manuel Mindán Manero • Diego Catalán
Elvira Ontañón • Santos Casado • Isabel Vilafranca
Juan Francisco García Casanova • Conrad Vilanou • Carlos Wert

Director: Juan Marichal



Número suelto
España: 5,40 euros (900 ptas.)
Extranjero: 9,60 euros (1.600 ptas.)

Suscripción (*cuatro números*)
España: 18 euros (3.000 ptas.)
Extranjero: 31,25 euros (5.200 ptas.)

Edita:
Fundación Francisco Giner de los Ríos
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
28010 Madrid

Con el patrocinio de



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

La "movida" madrileña

Pedro Almodóvar
Rafael Escalada
Guzmán Urrero Peña
Emilio Carlos García Fernández









5 euros